

En postfenomenologisk dramaturgi
- en nærlesning av Jon Fosses *Nokon kjem til å komme*

Kristian Lykkeslet Strømskag

Masterfagsoppgave i nordisk litteratur
Høsten 2005

Institutt for lingvistikk og nordistikk
Universitetet i Oslo

Däri genom att, huru livet än gestaltade sig – jag har varit rik
och fattig, hög och låg, lidit skeppsbrott och haft
jordbävning, huru livet än tedde sig, så: fann jag alltid ett
sammanhang och ett upprepande – I den situationen såg jag
resultatet av en föregående; när jag råkade personen den, så
erindrades jag om personen den från det förflutna. Det finns
även scener i mitt liv som återkommit flera gånger, så att
jag ofta sagt mig: det här har jag varit med om förut. Och
det finns händelser, som förefallit mig rent av oundvikliga
eller förutbestämda.
(*Främlingens tale i August Strindbergs Brända tomten*)

Vi vesst at det va mulig det umulige,
vindmøllan ga tapt for Don Quijote,
vi trudd på det utrulige,
på Soria Moria, Soria Moria-slott
(Idar Lind, "Det umulige e mulig")

Det umuliges mulighet
(Hovedproblemstillingen i Jacques Derridas *Apories*)

Det er audt og ikkje audt på same tid
(Jon Fosse, *Nokon kjem til å komme*)

Forord	side 4
Innledning	side 6
Kapittel A	
<i>Postfenomenologi som filosofi</i>	side 10
<i>Postfenomenologi som estetikk</i>	side 15
<i>Postfenomenologi som dramaturgi</i>	side 20
<i>Postfenomenologi som teaterteori</i>	side 28
Kapittel B	
<i>Jon Fosse og Nokon kjem til å komme</i>	side 34
<i>Szondi og Nokon kjem til å komme</i>	side 36
<i>Fosses forsøk</i>	side 39
<i>Fosses formkrise</i>	side 41
Kapittel C	
<i>Ny og tradisjonell – tematikk og form</i>	side 50
<i>Første tematikk – det intrapersonale</i>	side 53
<i>Andre tematikk – det fortidige</i>	side 55
<i>Tredje tematikk – det språklige</i>	side 58
<i>Sentral-tematikkenes overgang til form</i>	side 61
Kapittel D	
<i>Fanget</i>	side 65
<i>Mening</i>	side 67
<i>Meningen i Nokon kjem til å komme</i>	side 72
Avsluttende refleksjoner	side 79

Forord

1 På mitt lille hybelværelse satt jeg foran min bærbare datamaskin. Bærbar i prinsippet, men sørgelig stasjonær den siste tiden. Befrielsen var derfor stor da min klatrekamerat, uten å måtte overtale meg, fikk meg med ut på tur. Masteroppgaven lå over meg og tynget. Løsningen var å dra vekk. Etter en anmarsj på over to timer så sto jeg der, ved foten av veggen, ved fjellets fot. Et lite menneske og en stor vegg. Helt inntil. Men også i avstand. Jeg kunne betrakte veggen nært og på avstand samtidig, alt fra samme ståsted. Og det fylte meg med en slags helhetstanke. Endelig en hel tanke.

2 – Hopp over, ropte han. – Hva, svarte jeg, og håpet at jeg hadde hørt feil. – Hvis du ikke hopper over, så kommer vi ikke opp, svarte han. Og han hadde rett. Selvfølgelig hadde min turkamerat rett. Han har alltid rett. Han er en gaid jeg stoler hundre prosent på. Hvis jeg ikke hoppet over, så kom vi oss ikke opp. Så enkelt, og så vanskelig. Jeg klarte ikke å hoppe over. Det var langt, altfor langt, over. Vi hadde for lengst passert det man kaller 'point of no return'. For å komme ned igjen måtte vi opp på toppen. Derfra kunne vi rappellere. Med andre ord, vi kunne ikke snu. Men jeg kunne heller ikke komme over. Jeg sto fast ved Gapet. Det kalles det, fikk jeg vite etterpå; G A P E T. Gapet er rett og slett en stor kløft ved innsteget til fjellveggen. Bak ligger en lang anmarsj. Foran ligger en enda større utfordringer: En vertikal vegg. Det føltes som jeg var satt i en håpløs situasjon som ikke hadde noen utvei. Som på automatikk begynte jeg å finne frem tau og lete etter nøtter og friends. – Du kan sikre deg med allverdens sikringer og forsikringer, hørte jeg han le. – Like fullt må man hoppe over. Du har ikke noe valg. I tilfelle må du bygge deg en bro. – Ja, en sjelebro, svarte jeg altfor lavt.

3 – Ser du, det var da ikke skummelt, hørte jeg min kamerat si samtidig som jeg kjente et klapp på skulderen. – Nei, det var ikke det, måtte jeg innrømme. – Det var jo greit. Der stod jeg, endelig på andre siden av Gapet, og han hadde rett; det var ikke farlig. Jeg følte meg lettet og jeg kjente at jeg ble grepet av noe, jeg vet ikke hva det var. Men plutselig var det akkurat som jeg ikke lenger bestemte. Noe utenfor ga musklene mine ordre. Og uten mitt samtykke så skjedde det; jeg, eller det jeg trodde var meg, som kanskje ikke lenger var meg, hoppet over igjen. Urolig kunne jeg

konstatere at det gikk bra også denne gangen. Det var jo ikke langt. Endelig fant jeg at jeg hadde full kontroll over min egen motorikk igjen. Men da jeg lykkelig skulle snu meg for å hoppe tilbake, følte jeg det – allerede før jeg snudde meg og så over Gapet, visste jeg det; det var for langt. Jeg skjønnte det med en gang, jeg kom aldri til å komme meg over igjen.

4 Senere befant jeg meg alene ute i skogen. Vi hadde kommet opp. Vi var bundet sammen, men vi klarte likevel å miste hverandre. Jeg kan ikke si at jeg var redd, selv om tåken hadde oppslukt meg helt. På det tidspunkt skjønnte jeg ikke lenger hvor jeg befant meg. Like fullt visste jeg at jeg befant meg i et område jeg har gått turer i siden barndommen. Nå var det ikke til å kjenne igjen. I et forsøk på å nå kameraten min eller andre turgåere, ropte jeg. Jeg husker ikke lengre hva jeg ropte, men jeg er sikker på at det ikke var 'Hjelp!'. Men det var uansett ingen som svarte meg. Dermed kunne jeg slutte at det ikke var noen der. Plutselig kom tanken over meg at det likevel kunne være andre der. Og at denne 'andre' av en eller annen grunn ikke ville svare. Jeg fortsatte å rope til denne andre. Tausheten som svarte mine rop, var ikke lengre noen reell taushet. Den ble fylt med mening, og viste igjen tilbake til min situasjon. Kløften mellom mine rop, slik jeg sendte dem ut, og den stumme, eller kanskje til og med døvstumme 'andre', ble til angst og fortvilelse, men det tilbød meg også et håp om mening. Skulle jeg fortsette å rope? Skulle jeg rope høyere? Skulle jeg rope noe annet? Jeg visste jo at denne 'andre' var der, og at det bare var et tidsspørsmål før han ville svare meg.

Innledning

Jeg vil i denne oppgaven gjøre en nærlesning av Jon Fosses *Nokon kjem til å komme*. Skuespillet ble skrevet i 1992, og det er Fosses første skrevne teatertekst. Ved å undersøke denne dramateksten, ønsker jeg også å si noe mer generelt om vår tids dramatikk. Det er viktig å presisere alt fra starten av at jeg kun analysere ett drama. Men til tross for det, generaliserer jeg mine funn. Jeg vil likevel forsvare metoden av to grunner. (1) Jeg tar en bred og langvarig lesning av moderne norsk dramatikk med meg inn i arbeidet med denne oppgaven. (2) Gjennom den teoretiske utgreiningen får jeg med meg en god ballast som vil styrke analysen. Det er min fulle overbevisning at analysen vil kunne ha nedslagsfelt utover dette ene dramaet.

I forlengelsen av, og underveis i, arbeidet med dette, kommer jeg til å diskutere begrepet 'dramaturgi'. Med dette begrepet vil jeg forsøke å lage en teaterteoretisk tese. *Nokon kjem til å komme* sier noe om dagens dramaturgi. En dramaturgi bygger på arbeid med konkrete teatertekster og begrepet er en idealtypisk kategori. I de to første kapitlene introduserer jeg mitt teoretisk-filosofiske grunnlag. Det bygger på ulike teoretikere som har skrevet om drama, og i tillegg til disse legger jeg til grunn en generell litteraturteori. De fleste av disse bidragene er fra 90-tallet, men noen er enda eldre. Jeg velger likevel å ta med disse teoretikerne siden jeg mener at de, til tross for at de formulerte teoriene sine for noe tid tilbake, fortsatt kan kommentere dagens dramatekster. Men selv om jeg i begynnelsen vil bruke mye plass på å bygge et teoretisk fundament, vil dramaturgien først bli gyldig i møtet med dramateksten. Det er gjennom analysen av *Nokon kjem til å komme* jeg vil få belyst og prøvet mine teoretiske poeng. Disse poengene vil jeg behandle uavhengig av hverandre i de ulike kapitlene. Jeg er meg samtidig bevisst at denne oppdelingen er noe kunstig, især fordi formelementene og tematikkene er tett sammenvevet. Det er selvsagt mange lenker mellom de ulike tekstdelene og bolkene, slik at kapitlene vil kommentere og utdype hverandre.

I denne oppgaven ønsker jeg å formulere en revitalisert dramaturgi. Denne dramaturgien skal være gyldig for dagens dramatekster – de tekster som skrives nå og med andre ord kalles moderne dramatikk. Jeg påstår at ny dramatikk, 90- og 00-

tallsdramatikken, trenger nye teorier for å kunne leses, analyseres og forstås. Bare når teoriene utvikler seg i takt med det tempoet som det skrives ny dramatikk i, kan dramaanalysen fortsatt betegnes som gyldig. Uten kontakt med de nye dramaene vil ikke dramaturgien kunne forsvare sin aktualitet og anvendelighet. Jeg vil vise frem en revitalisert dramaturgi gjennom analysen av *Nokon kjem til å komme*.

Jeg bruker begrepene dramaturgi, teaterteori og dramateori noe om hverandre. Men jeg vil her, en gang for hele denne oppgaven, slå fast at jeg med bruken av disse begrepene leter etter en teaterteoretisk tese. Denne tesen omfatter kun skrevet dramatikk. Selv om jeg noen få ganger vil komme til å benytte sitater som viser til forestillinger, er ikke teateroppsetninger tema i denne oppgaven. Min bruk av begrepene teater, drama og dramatikk må i fortsettelsen forstås som referanser til skrevne teatertekster.

I det første kapitlet vil jeg vise den teoretiske oppbyggingen av 'en postfenomenologisk dramaturgi'. Innenfor kapittel A, er de to første delkapitlene en generell filosofisk og vitenskapsteoretisk tilnærming. Det tredje og fjerde delkapitlet er mer konsentrert om dramaturgi og teaterteori. I starten vil jeg gå gjennom den danske litteraturprofessoren Niels Lehmanns teoretiske oppbygning av begrepet postfenomenologi. Det er han som har introdusert begrepet. Det jeg velger å kalle en postfenomenologisk dramaturgi bygger på et teoretisk-filosofisk grunnlag som i ytterste konsekvens griper tilbake til Husserl og Derrida. Jeg bruker Lehmanns grunnlag til inspirasjon, og ved å kritisere hans argumentasjon, ønsker jeg å justere begrepet. Jeg tar kritikken videre i det jeg overfører teorien til også å gjelde for drama. Allerede fra starten av vil jeg introdusere Lars Sætre. Mitt forhold til Sætre er delt: På den ene siden vil jeg begjærlig gripe hans lesning av Fosse-dramaet *Namnet*. Jeg tror han er inne på og rører ved mye av det jeg ønsker å undersøke i denne oppgaven. Men på den andre siden er Sætres utlegning kun en analyse. Han har ikke søkt å omgjøre sine analytiske poeng til teori. Jeg ønsker å bruke Sætres lesning av *Namnet* som et grunnlag for å gå inn i *Nokon kjem til å komme*. Jeg vil utnytte hans gjennomgang til å utvide mine egne analytiske poeng i møte med teksten, men i tillegg vil jeg søke å utlegge et enda mer generelt og teoretisk preg som kan brukes på andre dramatekster.

Et av hovedpoengene med den revitaliserte dramaturgien å overskride en åpen/lukket-motsetning, kjennetegnet av en enten/eller-logikk, som jeg påstår har vokst frem i vår vestlige dramatradisjon. Jeg kommer til å hevde at i nyere dramatikk kan en oppløsende og en restaurerende bevegelse fungere side om side innenfor det samme verket. Og i forlengelsen av dette vil jeg påstå at ny dramatikk igjen, til tross for at den på den ene siden jobber mot oppløsning, på den andre siden tilbyr mening. Denne meningen skapes i dramaet og i møte med leserne.

I de neste hovedkapitlene ønsker jeg å undersøke *Nokon kjem til å komme*. Men også her vil jeg ha fokus på begrepet postfenomenologi. I arbeidet med dette begrepet ønsker jeg å finne både det tradisjonelle og det moderne, jeg ønsker å undersøke både subjektet og objektet, og jeg vil se på både form og innhold. De tre begrepsparene kan leses dialektisk, men de to motstående posisjonene må likevel ikke forstås som innbyrdes ekskluderende. Jeg ønsker å finne mellomrommet mellom to ytterpunkter. Med dette mener jeg at jeg for eksempel vil velge å se etter tradisjonelle og moderne trekk i det samme; eller se på forholdet mellom subjekt og objekt; eller overgangen fra form til innhold. Jeg forsøker å beskrive noe som logisk sett virker vanskelig å forene. Her vil jeg ta med et sitat fra *Nokon kjem til å komme*, der Fosse i en mer poetisk vending berører det jeg prøver å beskrive: ”Det er audt og ikkje audt på same tid.” (Fosse 1999b:21)

Min hypotese er at Jon Fosse representerer et vellykket forsøk på å møte de nye dramaturgiske utfordringene fra 1990-tallet. Eller for å være mer spesifikk: Min hypotese er at *Nokon kjem til å komme* representerer et vellykket forsøk på å møte de nye dramaturgiske utfordringene fra 1990-tallet. Det er ikke dermed sagt at Jon Fosse har forholdt seg til mitt teoretiske landskap. Han trenger ikke å ha forholdt seg til noen tekstteori, dramateori eller dramaturgi i det hele tatt, i hvert fall ikke i skriveprosessen. Hans avstand til teaterverdenen (bygget både på en personlig motstand og mer på tilfeldigheter) kan nok tale for dette. Fosses distanse og motstand gjør, etter min mening, arbeidet med hans stykker, innenfor en gitt teoretisk ramme, enda mer interessant. Jeg vil i neste omgang kunne vise at Fosses dramakomposisjon er et

eksempel på en revitalisert dramaturgi. Han kan da endelig løftes frem som et forbilde for 'en postfenomenologisk dramaturgi'.

Kapittel A

Postfenomenologi som filosofi

I artikkelen "Postfenomenologisk effektdramatikk" gjør Niels Lehmann rede for et postfenomenologisk prosjekt. I dette arbeidet bruker han Jon Fosses *Nokon kjem til å komme* og Marguerite Duras' *Savannah Bay* som eksempeltekster. Lehmann ønsker å presentere en ny måte å lese drama på. Han mener at vår tids drama trenger nye tilnærmingsmåter for å forstås, og at de gamle teoriene er avleggs i forhold til hvordan man skriver og leser drama i dag. *Nokon kjem til å komme* og *Savannah Bay* bruker han som to av flere mulige eksempler. Hans ønske er å presentere en ny dramateori. I arbeidet med det postfenomenologiske perspektivet benytter han seg av Richard Rortys pragmatisme og Niklas Luhmanns konstruktivisme. Han mener at teoriene til disse to kan brukes til å overskride fenomenologien. Det prosjektet Niels Lehmann vil lansere er knyttet til fenomenologien. Grunnen til dette er, i følge Lehmann, at prosjektet hans vil videreføre forsøket på å styre klar av forklaringer og bare holde seg til beskrivelser. For det andre er hans prosjekt postfenomenologisk fordi han unngår å grunnfeste kunsten i epistemologien. Men dette, sier Lehmann, betyr selvsagt ikke at vi herfra kan slutte at kunsten ikke kan gi ny innsikt. En slik innsikt er nettopp det som blir sluttpoenget i Lehmanns *resonnement*.

Ønsket om å legge avstand til epistemologien, mener Niels Lehmann, er noe som kjennetegner så å si alle nyere estetikker, til tross for at epistemologien har vært et kunstnerisk fundament fra romantikken til i dag. Lehmann ønsker å åpne for en kunstforståelse som er retorisk, det vil si en kunstforståelse som setter det å skape virkning i høysetet. Han sier at det å frigjøre kunsten fra epistemologien vil kunne få konsekvenser – man kan kvitte seg med det han kaller for uroen for det løgnaktige i den lineære fortellingen som tidligere ble brukt for å etablere kausale sammenhenger og forklaringer. Når lineære fortellermåter ikke lenger skal knyttes til kausalitet, må de heller fungere som retoriske strategier, sier Lehmann. På samme måte vil han med postfenomenologien ikke oppfatte patos som noe umiddelbart, men som en virkning skapt av visse retoriske grep. Niels Lehmann presiserer at han ønsker å formulere et alternativ til det han kaller en 'postmodernistisk metafiksjonsestetikk' uten å forkaste

fenomenologien. Han vil forsøke å få frem forskjellen mellom en konstruktivistisk forskyvning av fenomenologien og en postmodernistisk forkastning av den. Dette gjør han blant annet ved å trekke inn Jacques Derrida.

Lehmann bygger på Richard Rorty. I kapittelet ”Pragmatisme bortanfor epistemologien” angriper han fenomenologien ved hjelp av pragmatismen. Lehmann bruker Rortys begrep ’sterk tekstualisme’ på denne måten: ”Sterk tekstualisme er ein gjennomført pragmatisme som oppfordrar oss til å vurdere kva vi får ut av menneskelege meningsdanningar, framfor å uroe oss for om ei vitskapleg utsegn, ein filosofisk konstruksjon eller eit kunstverk uttrykkjer sanninga.” (2004:46) En innvending mot dette vil være at en slik gjennomført epistemologisk pragmatisme er vanskelig. Men Niels Lehmann foreslår, med utgangspunkt i dette, å benytte det han kaller et pragmatisk-retorisk blikk på kunsten. I det samme påstår han også at kunsten kan tilby en særegen erkjennelsesform, som han mener kunne vært sårt tiltrengt i vårt samfunn. I følge Lehmann oppfatter pragmatikeren all menneskelig meningsproduksjon som verktøy for å skape visse virkninger snarere enn som middel til å representere verden med. Pragmatismen gjør det mulig å tenke i flere retoriske strategier, sier Lehmann. Dette setter han i opposisjon til et epistemologisk forsvar for kunsten, som han mener er avhengig av et helt bestemt formspråk som kan utføre den erkjennelsesmessige oppgave. Det epistemologiske argument for kunsten blir dermed unødvendig prohibitivt og eksklusivt, mener Lehmann.

Ved å bringe inn romanteoretikeren Alain Robbe-Grillet mener han å kunne føre bevis for disse påstandene. I følge Lehmann oppgir Robbe-Grillet det å forklare til fordel for en ren beskrivelse. Deretter knytter han poenget an til fenomenologien. Lehmann uttrykker det slik:

Når ein skal forklare hendingar i verda, må ein derfor opprette ei illusorisk verd av meining bak verda. På denne bakgrunnen kan Robbe-Grillet tolke dei forklaringane vi har, som menneska sine forsøk på å domestisere verda fordi vi har vanskeleg for å halde ut at ho er framand. På grunnlag av forklaringane våre prøver vi å skape ”ei sjelsbru” mellom oss og tinga, meiner Robbe-Grillet, eller som han også seier det: å narre oss til å tru at det finst ein ”solidaritetsgaranti” (Lehmann 2004:51)

Eller i Robbe-Grillets egen formulering:

Under den påstand, at mennesket kun kan have en subjektiv oppfattelse av omverdenen beslutter humanisten at velge mennesket som altings retfærdiggjørelse. Som en virkelig sjælebro, bygget mellom mennesket og tingene, er humanismens syn frem for noget en solidaritetsgarganti. På det litterære gebet finder denne solidaritet især sit uttrykk i en helt systematisert søgen efter analoge forhold. (Robbe-Grillet 1965:50)

Lehmann påstår, ved å vise til Robbe-Grillet, at man må vekk fra tanken om at det finnes kausale sammenhenger og heller finne et nytt perspektiv. Det mener han å kunne finne i Robbe-Grillet's lesning av romanforfatterne Sartre og Camus. Robbe-Grillet kommer der med en kritikk av humanismen. Han vil heller forstå meningsløsheten som fravær. Lehmann mener at Robbe-Grillet hevder å kunne snu meningstapet om til livets innerste mening og den eksistensielle ensomhet om til "en høyere nødvendighet" (Lehmann 2004:51).

Men til tross for det fundamentalistiske utgangspunktet, avskriver ikke Lehmann epistemologien helt. Han vil gå lenger enn Robbe-Grillet – han vil gå hinsides den humanistiske epistemologien og finne en forbedret epistemologi. Prosjektet synes nå å være et ønske om å avdekke en mer virkelig fremstilling, og slik finne en troverdig vei ut av den metafysiske humanismen. Han vil paradoksalt nok reinstallere en epistemologi.

Ved hjelp av Jaques Derridas dekonstruksjon formulerer Lehmann sitt postfenomenologiske perspektiv. Som et apropos begynner han med å påpeke at Derrida interesserte seg for og skrev om fenomenologien tidlig i sin karriere. Lehmann hevder at selv om dekonstruksjonen for lengst har funnet sin plass innenfor poststrukturalismen kan det være like rimelig å se på den som et forsøk på å komme hinsides fenomenologien: "Om vi ser dekonstruksjonen i lys av fenomenologien, er det nærliggjende å sjå på dette kvasitranscendentale (ikkje)omgrepet [la difference] som eit substitutt for det transcendentale subjekt, som hos Husserl skal garantere at fenomenskildringane er gyldige." (Lehmann 2004:56, min tilføyelse). Likevel kan Derrida kun fungere som et bakteppe. Dekonstruksjonen fremstår mer som anti-fenomenologisk enn som postfenomenologisk, hevder Lehmann. Og den forskjellen er vesentlig i hans prosjekt.

Han bruker Niklas Luhmann for å komme seg videre i resonnementet. Fra et dekonstruktivt ståsted tar han med seg tanken om at det ikke finnes noen

transcendental instans inn i gjennomgangen av Luhmann. Niklas Luhmann har forsøkt å formulere en konstruktivisme i forlengelsen av Husserls fenomenologi. Bevisstheten, sier Luhmann, er et system som er avgrenset fra omverdenen. Den kan rettes mot to kanter: Mot en selv- og mot en fremmedreferens. Dette må forstås i forlengelsen av det Husserl kaller noesis (selvbevissthet) og noema (fenomenbevissthet). Derrida bruker begrepene nærværmetafysikk og fraværmetafysikk. I Luhmanns konstruktivisme blir beskrivelser forstått som bevissthetssystemets egenproduksjon. Alt som er utenfor dette interne systemet, altså resten av verdenen, tolkes som fremmedreferens. I denne motsetningen skapes mening fordi: ”medvitet ikkje kan kjenne seg sjølv dersom det ikkje blir sett på som forskjellig frå noko anna, og fordi fenomena berre kan eksistere for medvitet dersom dei logisk sett er ikkje-identiske med medvitet sjølv.” (Lehmann 2004:59). Lehmann mener at Luhmann oppgir grunnlaget for det transcendentale subjekt som meningsbærende instans. Han går enda lenger enn Husserl når han i sitt system skiller bevisstheten helt fra fenomenene. I forskjellen mellom systemet og omverdenen, adskiller han også subjektet og objektet med fundamentale konsekvenser. Bevissthetens perspektiv er slik bare ett av alle mulige perspektiv, og subjektets syn er kun gyldig innenfor sitt eget systems rammer. Likevel mener Lehmann at dette er en forlengelse av fenomenologien, men han radikaliserer den ved å bringe den mot en ren beskrivelse, hvor man beskriver verdenen uten å forklare den. ”Ettersom det er det enkelte skildrings- og medvitssystemet som ved hjelp av ein oppretta forskjell prøver å synleggjere noko bestemt og dermed la alt anna bli verande usynleg, ville det vere nærliggjande å sjå på slike tydingssystem som retoriske strategiar for å oppnå spesielle verknader.” (Lehmann 2004:61). Lehmann påstår at Luhmann øyner en redning for epistemologien via fenomenologien i det han imøtegår det Lehmann kaller ”katastrofen for subjekt/objekt-forholdet”.

Lehmann ønsker ved hjelp fra Richard Rortys pragmatisme å ta siste skritt mot det endelige målet – et postfenomenologisk perspektiv. Han mener at Rorty er tilbøyelig til å overføre ethvert betydningssystem til handlingsrasjonalitetens domene. Beskrevet med Kants begreper vil dette være en variant av den praktiske fornuft. Men

ved å se kunsten gjennom forskjellslogikken til Luhmann, påstår Lehmann at den skiller seg like mye fra den praktiske som fra den rene fornuft. Skillet mellom disse to kategoriene vil i Lehmanns postfenomenologi også være basert på den avgjørende forskjellen mellom beskrivelse og forklaring. Her vil jeg gi plass til å sitere Lehmann fullt ut i avslutningsavsnittet der hvor han forsøker å dra prosjektet i havn:

Radikaliseringa av fenomenologien til konstruktivisme vil likevel innebære at forskjellen kjem i eit anna lys. Konstruktivistisk sett verkar det fåfengt å vilje drive ut all humanistisk meiningstilskriving, ettersom alle skildringar vil vere et produkt av den aktive forskjellsetjinga i medvitssystemet. Dersom vi har akseptert at den menneskelege meiningsverda berre er eit produkt av våre eigne distinksjonar, er vi berre ei hårsbreidd frå å akseptere det pragmatiske synspunktet at distinksjonar er uttrykk for bestemte verdsetjingar. Men om vi tok dette skrittet, kunne vi straks kaste epistemologien over bord. Dermed ville grunnlaget for å halde på dei epistemologisk sansksjonerte forboda og påboda falle bort, og det ville vere nærliggjande å grunngi det postfenomenologiske kravet om nøktern skildring med eit ønske om å oppnå ein bestemt verknad. (Lehmann 2004:65)

Slik søker Lehmann å tydeliggjøre forskjellen mellom et fenomenologisk og et postfenomenologisk perspektiv, der hovedskillet må trekkes mellom de ulike måter å skape en operativ lukking i sonderingen mellom beskrivelse og forklaring.

Hele Lehmanns argumentasjonen synes avhengig av en påstand om at menneskets meninger i sitt ytterste kun er distinksjoner og verdisett. Og med den påstanden forkaster han så hele epistemologien. Denne operasjonen virker noe enkel. Jeg kan ikke skjønne hvor han i sin teoretiske gjennomgang har lagt grunnlaget for en slik vending. Selv om jeg klarer å følge han i hans ambisjoner om å bli kvitt epistemologien i kunsten og erstatte den med en kalkulerende retorikk, blir jeg ikke overbevist i konklusjonen.

Prosjektet står dermed og faller på hans gjennomgang av Fosse og Duras. Denne gjennomgangen fremstår imidlertid springende og konstruert. Jeg vil til og med påstå at Lehmann leser *Nokon kjem til å komme* mangelfullt. Lehmann vil gjerne at disse tekstene til Fosse og Duras skal kunne underbygge og konstituere hans teori om en postfenomenologisk estetikk. Jeg tror et slikt perspektiv er uklokt, og vil derfor snu hele operasjonen på hodet. Fra Niels Lehmanns argumentasjon vil jeg plukke ut brokker som jeg vil benytte i min lesning. I min analyse vil jeg ikke bare peke på postfenomenologiske trekk, men også hvorfor disse trekkene fungerer, og endelig,

forutsatt at de fungerer, hvorfor de er gode. Jeg er altså uenig med Lehmann i at det ikke går an å rangere litteratur og peke på bedre eller dårligere eksempler, mer eller mindre vellykkete tekster. En slik påstand forutsetter selvsagt et ståsted, hva gjelder både tid og sted, og en bevissthet om dette ståstedet. For all lesning av litteratur er festet på denne måten. Få, ei heller Lehmann, kan påberope seg et allmenngyldig og universalt innstilt blikk.

Postfenomenologi som estetikk

Jeg vil her søke å vise hva som er det postfenomenologiske grunnlag, og også peke på hvor det etter min mening skorter for Lehmann. I tillegg bringer jeg inn teori fra Jacques Derrida. Mot slutten vil jeg løfte frem Jon Fosses bruk av begrepet ironi. Dette vil også belyses med Lars Sætres syn på Fosse.

Lehmans postfenomenologi er utledet induktivt og finner sin gyldighet i møte med dramatekster. Jeg mener det finnes elementer hos ham som er interessante, og som jeg tror jeg vil kunne dra nytte av i mitt prosjekt. Jeg skal nå forsøke å gi en definisjon for min bruk av begrepet postfenomenologi. For jeg vil fortsette å bruke betegnelsen, men jeg vil justere den litt i forhold til Niels Lehmanns anvendelse. Det jeg kaller en postfenomenologisk estetikk, kan best forstås ved å ta utgangspunkt i et bilde av ulike krefter som jobber i et spill. Dette bildet er fremsatt med inspirasjon fra Derridas dekonstruktive prosjekt. I verket *De la grammatologie* argumenterer Derrida for at skriften er knyttet til en utsatt mening som stadig forskyves. (Derrida 1967). I forlengelsen av Derridas oppfatning av språk som utspredning, som nettverk og som forskjell, finnes en overbevisning om at når vi bruker språket, deltar vi i et spill. Vi er overlevert til en språklig dynamikk som vi egentlig ikke kan kontrollere, men som vi kan overgi oss til og spille med i. Et av mine viktigste retoriske poeng inn i arbeidet med å presentere en postfenomenologisk dramaturgi er at dekonstruksjonen utsetter meningen.

Min definisjon av begrepet postfenomenologi bygger på en hovedbevegelse som fjerner litteraturen fra et meningsbærende grunnpunkt. I litteraturen blir

tilværelsen fjernet fra subjektene, slik at menneskene blir fremmede. Dette står i kontrast til det fenomenologiske synet om at det finnes en intensjonalitet mellom mennesket og omgivelsene, og at den styrer handlinger og bygger mening. I det siste poenget finner jeg inspirasjon til min andre hovedbevegelse – en prosess som vil restaurere og gjeninnsette mening.

En oppløsende tendens har fulgt litteraturen parallelt med endringene i samfunnet. Moderniteten førte med seg hjemløshet, rotløshet, meningstap og nederlag. Det stabile og faste rammeverket gled langsomt og umerkkelig bort fra de moderne 90-tallsindvidene. Dette fant selvsagt sitt uttrykk i litteraturen. Denne oppløsende bevegelsen, som spolerer verket innenfra, blir møtt av en annen bevegelse – en motsatt bevegelse som gjenoppbygger og reinstallerer mening. Oppløsning og restaurering går hånd i hånd. Troen på en fast grunn og forjettelsen om forankring og rotfeste kommer langsomt tilbake til individene. Behovet for svar og betydning blir viktig. Dette betyr at jeg mener det finnes to bevegelser til stede i det samme – en som oppløser og en som restaurerer.

Jeg tror at man med inspirasjon i disse to bevegelsene kan se for seg en dobbelfront hvor meningstap fungerer side om side med meningsdannelse – at man kan se for seg et spill som veksler mellom oppløsning og restaurering. Kanskje kan man forstå dette ved en liten konstruert illustrasjon. Man kan tenke seg postfenomenologien som et svar på det moderne spørsmålet: Hvor finnes den absolutte grunn? På det kan man tenke seg at en ”postmodernist” vil svare ’ingensteds’, mens en ”postfenomenolog” vil svare ’i meningsens uendelig spill’. Jeg mener Lars Sætre beskriver dette veldig godt i sin lesning av *Namnet*:

Men kvar gong dramaet arbeider i retning av å opne for motiverande og forankrande samanhengar i fortida for nåtid og framtid, blir desse potensielle eksistenssamanhengane støtt brotne. Vi får difor samstundes kjensla av å bli ståande att med umenneskelege, ikkje-fenomenale repetisjonsstrukturar, som ikkje evnar å løyse mellom-menneskelege kriser og problem ved motivert inngripande handling av korkje karakter eller dramatikar i eit eksistensielt, meningsfullt rom. Repetisjonsstrukturane er difor ambivalente. Dei er paradoksale eller ”ironiske” figurar. [...] Denne ”formingsviljen” representerer eit vesentleg subjektivt utsyn, ei vinkling, som arbeider heilande og forsonande overfor eit forsoningslaust univers. Slik har dramaet ei skjør meining og dannar ein samanheng. Det gir ein gjenoppbyggjande impuls. (Sætre 2001:162)

Sætre argumenterer for at en bevegelse danner mening, men at det samtidig finnes repetisjonsstrukturer som truer denne meningen. Jeg forstår hans begrepspar fenomenal og ikkje-fenomenal som et forsøk på å billedlegge denne paradoksale holdningen. Å påvise en paradoksal ironi blir et hovedpoeng i min postfenomenologiske dramaturgi.

I essaysamlingen *Gnostiske essay* skriver teoretikeren Jon Fosse om ironi:

[...] eg vil tru at det eg mest hadde i tankane då eg begynte å tenkje på romanen som ein slags ironi, var knytt til ei forståing av ironi eg hadde fått med meg gjennom å lese Friedrich Schlegel og andre tyske romantikarar, eit ironi-omgrep som blant anna tillèt Schlegel å seie at ironien er filosofiens heim, altså, enkelt sagt, ei ironiforståing som stod nærmare paradokset og oksymoronen enn sarkasmen. Eg gjekk altså frå først å forstå romanen som skriftstemme og til å forstå den som ironi, altså ikkje, for å presisere, som talens ironi, som ein vertikal ironi, der ein frå ei meining ovanfor tolkar ei meining nedanfor gjennom ikkje å tolke den meininga som er nedanfor, men gjennom ein slags skriftas ironi, ein slags skrift-ironi, ein horisontal ironi der det ikkje finst noka meining ovanfor eller nedanfor, men derimot fleire meiningar ved sida av kvarandre, i sitt materielle uttrykk er romanen fleirstemmig skriftstemme, i sitt åndelege inntrykk er den så å seie ei akseptering av at den eine meininga ovanfor ikkje finst, men derimot finst det fleire meiningar attmed kvarandre og dermed finst, om ikkje den eine høge meininga, så i alle fall ei meining. (Fosse 1999a:132)

I fortsettelsen bruker Fosse Kierkegaard i sitt arbeid med essayet "Romanen i sin store ironi". I følge Fosse fører Kierkegaards utgreiing ironien utelukkende til en verdensløs produksjon av fantasmer fra subjektets side. Derfor er hans mål å bryte gjennom subjektets fantasmer og gjenvinne verdenen, ikke som den var før den ironiske gestus, men på et høyere nivå. Hvis man ser på ironi som en litterær trope, må samme logikk kunne overføres til et annet nivå, og slik være grunnlag for en hel estetikk. Fosse påpeker at Kierkegaard mener man kan nå frem til troen på mening, at den kan fungere som negasjon av negasjonen og stanse det negative spillet, og dermed bringe oss frem til en mer egentlig virkelighet. Fra dette kan man se inspirasjon fra Derridas dekonstruktive prosjekt, noe Fosse heller ikke legger skjul på. For det ville i beste fall være misvisende å forbinde Fosse med et prosjekt som fremstiller en absolutt opprinnelse. Selv om uendeligheten synes å spille en rolle for ham, mener jeg at den har fått en annen karakter. I hans poetikk ser det ut som om opprinnelsepunktet er blitt erstattet med en forskjell. Fosses forsvar for den store ironien skyldes, etter min mening, at han ønsker å bringe oss i kontakt med realiteten. For ham er ikke ironi en retorisk trope der det finnes et epistemologisk moment som gjør vår erkjennelse av

verden usikker. Det virker tvert imot som om ironien muliggjør en egentlig erkjennelse.

Det synes altså rimelig å ta Fosse på alvor når han insisterer på at diktningens store ironi skal forstås som en stadig jakt etter mening. Til tross for at dette vil kunne føre til en evig jakt etter mening, mener jeg likevel at det i postfenomenologien eksisterer håp. Jeg mener at håpet ligger i den samme ventilen som åpner for bevisstgjøring, refleksjon, forståelse og frigjørelse som finnes i Fosses ironiforståelse. For selv om den fenomenologiske meningsfyllden tømmes, vil litteraturen fortsatt romme den dybde og eksistensielle tyngde vi spontant forventer av et kunstverk. Kanskje forholder det seg samtidig slik at den postfenomenologiske estetikk fungerer som den best tenkelige måte å redde tradisjonen på i det den bringer den i samklang med en samtid som i all vesentlighet er konstituert av begreper som meningsfravær og tradisjonsløshet.

I min postfenomenologiske dramaturgi lover et litterært verk, i søken etter mening, på den ene siden en totalitet, mens på den andre siden blir den meningsfulle totalitet underminert av en motsatt kraft som oppløser sammenhengen. Gjennom den paradoksale bevegelsen skapes en ny mening, en ikke-mening – en postfenomenologisk mening. Lars Sætre benytter seg av romanteorien til Georg Lukács i artikkelen ”Modernitet og heimløyse”. I følge Sætre sier Lukács at i den nye verdenen heter det-å-være-menneske: å være ensomt. Til forskjell fra modernitetens individ stod de tidligere sluttete, integrerte kulturenes individ i naturlige, transcendentale og vesentlige sammenhenger med livsverdenen, skriver Lukács i sin teori om romanen. I det moderne er menneskets sammenheng med verdenen blitt til en vinkling, et perspektiv, et utkast eller et prosjekt. Det viser oppsplittingen og avstanden mellom subjekt og subjekt, og mellom subjekt og objektverdenen. Avstanden blir forsøkt minsket ved å skape en ikke-reelt eksisterende bro, en sammenheng, et mønster i tilværelsen. Dette er en kunstig konstruksjon – en subjektiv tilføring av sammenheng, eksistensielt og kunstnerisk. Karakterenes mangel på en transcendental mening er litterært erstattet av en konstruert sammenheng i komposisjonen.

Lars Sætre hevder at litteraturen kjemper i et spenningsforhold som på den ene siden i komposisjonen jobber metaforisk og romlig, og prøver å tilby karakterene et eksistensielt meningsfullt ”hjem” og en meningsfull eksistens. På den andre siden fungerer tematikken, som blir manifestert i utvalgte formale grep, metonymisk, serielt og automatisk, og tilbyr en radikaliseret moderne ”hjemløshet”. Disse to bevegelsene jobber side om side:

[...] den prekære formal-tematiske jamvekta og det ironisk-paradoksale, sein-moderne formverket: balansen mellom oppløysing og samlande, gjenopprettande meaning. Begge motiva ser vi som funksjonar av det historiefilosofiske problemet vi byrja desse refleksjonane med: Det dreier seg om motseiinga, på alle nivå i verket, mellom å byggje ”heim”, og vere kasta ut i ”heimløyse”. (Sætre 2001:169)

Poenget med å løfte frem dette er å vise de to bevegelsene som er til stede samtidig: En som bygger mening og en som bryter ned mening. Motsetningen billedlegges hos Sætre med det å på den ene siden bygge et hjem og på den andre siden være hjemløs.

Søkingen etter menneskets eksistensielle mulighetsvilkår har alltid vært tema i kunsten. Litteraturen finner en av sine interesser i å spørre etter hva som gir mennesket mening, hva menneskelivet fundamentalt går i retning av, og hvilke krav det fenomenale, eksistensielle menneskelivet til enhver tid søker å overvinne. Men med moderniteten ble ikke svarene på disse spørsmålene like tilgjengelig i det man satte spørsmålstegn ved de nedarvede og lenge godtatte sannhetene. Den senere postmodernismen fant seg i dette og den hevdet at vi måtte leve med en usikkerhet i tilværelsen. Jeg mener at vi igjen kan se forsøk på fange inn en mening i kunsten. Det er ikke sikkert det er mulig å snakke om en tendens i samtidslitteraturen, men jakten på en slik retning vil heller ikke være hensiktsmessig. Min påstand er at man kan finne to paradoksale bevegelser samtidig i litteraturen – på den ene siden en meningsskapende og på den andre siden en meningsoppløsende. Sætre sier det slik i avslutningen:

Rørsla går òg mot lengten etter (ny) forankring, rotfesting, og den påfølgande innsikta i at denne forankringa ikkje lenger er til å realisere. Likevel held tanken fram [...] (Sætre 2001:174)

Postfenomenologi som dramaturgi

I det følgende vil jeg behandle utviklingen av dramatekster som historisk kategori. Jeg vil diskutere dette med utgangspunkt i begrepet dramaturgi, og så mot slutten la dramateoretikeren Peter Szondi og hans teori om utviklingen av det moderne dramaet tiltre som støtte for arbeidet. Dette må begynne med en historisk introduksjon av begrepet ved hjelp av Gotthold Ephraim Lessings dramateori. Deretter vil jeg introdusere en kvartett med teaterteoretikere som hver på sin måte fører en slags moderne diskusjon rundt begrepet. Jeg ønsker å gå i dialog med teaterteoretikerne Niels Lehmann, Peter Szondi, Janek Szatkowski og Kai Johnsen, som jeg mener alle er opptatt av det samme, nemlig å gi et svar på de dramaturgiske utfordringene som har utviklet seg.

Jeg vil følge de nevnte teoretikernes diskusjoner. Mitt ønske er å skissere en dramateoretisk syntese basert på disse teoretikerne og ved å beskrive det jeg oppfatter som Jon Fosses dramaturgi – ved å lese hans dramatikk. Det er Fosses dramatiske produksjon jeg i hovedsak vil konsentrere meg om. Ved hjelp av Lars Sætres lesning av *Namnet* vil jeg nærme meg dramateksten *Nokon kjem til å komme*. Jeg vil søke å finne ut om Jon Fosse representerer en mulighet for det Szondi formulerer som det kriserammede dramaet, og om han re-presenterer en dramaturgi som fungerer i dag.

Dramaturgien synes opp gjennom tidene å ha vært spendt opp i en enten/eller-logikk, hvor åpen/lukket-motsetning fungerer som det avgjørende parameter. Med dette mener jeg at forståelsen har vært låst i tro på at det finnes bevegelser som åpner og lukker teksten, altså to motsatte måter å drive fortolkningsarbeid på. I følge en slik binær logikk kan dramatekster grunnleggende deles opp i én lukket og én åpen kategori. Den første vil kjennetegnes av et undertrykket betydningsrom, mens den åpne vil kjempe for en frigjørelse fra dette rommet. En slik retorikk lever fortsatt, og den henger nøye sammen med den historiske utviklingen og også med tre posisjoner innenfor estetikken, nemlig: 'modernisme', 'postmodernisme' og 'antimodernisme'.

I dag må begrepet 'dramaturgi' tolkes som læren om dramaets oppbygging – det vil si en regelestetikk. Men i tillegg til dramatikerens verk, er også mottakelsen av det (ikke som historisk kategori, men i nået) emnet for dramaturgien. Begrepet er

tosidig og innebefatter på den ene siden en litterær/analytisk-hoveddel og på den andre siden en produksjon/scenisk-hoveddel. Ordet er opprinnelig gresk og det ble gjeninnført i europeisk åndsliv av Gotthold Ephraim Lessing. Det er bygd opp av delene 'drama' og 'ergon', som faller sammen i 'foreta', 'skape' og 'fremstille'. Grekerne brukte beskrivelsen 'dramaturg' også på dikteren og ikke bare på det (scene)skapende arbeidet. For Lessing omfatter 'dramaturgien' alt det supplerende arbeidet som utføres på en ferdig foreliggende dramatekst. Nå brukes begrepet stadig i Lessings forstand, men bruksområdet er kanskje ikke like vidt.

Begrepet 'dramaturgi' kan sies å ha blitt introdusert av Lessing. Det ble for første gang presentert i hans *Hamburgische Dramaturgie*. 'Hamburgdramaturgien' var en kritikk av samtidens teater og ble gitt ut som en føljetong i perioden 1767 til 1769. I tillegg til å være kritikk av konkrete forestillinger i Hamburg, kan utgivelsen òg leses som en mer generell teaterteori. Han kritiserte blant annet fransk teater for at det ikke la nok vekt på Aristoteles' *Poetik*. Lessing bygde på Aristoteles og den klassiske regelpoetikken. Den aristoteliske dramaturgi var helhetstenkende og logosorientert, og hadde et sett med regler for tragediens konstruksjon. Aristoteles tok for seg hvordan det dramaturgiske forløpet er bygd opp i fabelen, hva som kan etterliknes (mimesis), og hvordan etterlikning fører til renselse (katharsis) hos publikum. Fabelens fremdrift skal bygges opp på rasjonalitet og logikk, forfektet Aristoteles. Innenfor den aristoteliske dramaturgien kreves det at publikum skal godkjenne vilkårene for handlingen – at de dømmer og opplever innenfor de gitte forutsetningene fiksjonsuniverset byr frem. Lessings synspunkt fikk råde i lang tid.

Gotthold Ephraim Lessings dramaturgiforståelse kan fortsatt brukes som en teaterteoretisk tese. Hans ønske var å finne et senter i teksten. Han mente at i dybden eller kjernen av dramatikken lå tekstens interne posisjon. Benevnelsen 'posisjon' bruker jeg her for å beskrive et tenkt meningsbærende sted i teksten, det vil si der hvor jeg forventer at teksten spiller ut mulighetene for fortolkning. Dette trenger ikke være ett bestemt sted, men man må tvert imot tenke seg 'posisjonen' som dynamisk og flyktig.

Lessings rådende teoretiske dramaturgi fremkalte likevel reaksjoner etter hvert. Reaksjonene viste seg i holdninger som søkte å finne meningsposisjonen utenfor dramaets eget univers. Jakten på en slik posisjon kunne starte hos dramatikeren, i samfunnet eller i en politisk ideologi. Episk teater, med en sterk forfatterhånd, kan være eksempel på en slik dramaturgiforståelse. Kroneksemplet her er selvfølgelig Bertolt Brecht. Brecht forfektet troen på dramaets episke kraft også gjennom sitt virke som teoretiker. Spenningsforholdet mellom teoretikere og dramaforfattere har opp gjennom tidene vært et viktig premiss for teatrets utvikling.

Avstanden mellom disse to posisjonene – den introverte og den ekstroverte – kan også føre til et kompromiss. Man kunne forvente en syntese mellom de to posisjoneringene. Forenklet sagt: Vi har på den ene siden en tro på at en mening finnes i dramaet og på den andre siden en mistro til at det finnes en slik meningsposisjon og samtidig antakelsen om at betydningen må finnes utenfor. Hvis man skal følge en slik dialektal logikk helt ut, må man kunne regne med en reaksjon som griper tilbake til tesen om en transcendentale mening og bygger videre på den. En slik syntese, som bygger både på restaurering og oppløsning, vil jeg søke å sannsynliggjøre gjennom en filosofisk og vitenskapsteoretisk tilnærming med et språkkritisk perspektiv.

Det jeg vil prøve å sette som et viktig premiss i den historiske utviklingen av vår vestlige dramaturgi, er åpen/lukket-parameteret. For å underbygge dette poenget vil jeg igjen anvende Niels Lehmann, men jeg velger meg nå et annet sted i hans teoretiske produksjon. Også i artikkelen ”Teater etter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi” bruker Lehmann Jacques Derrida i oppbyggingen av sin argumentasjon. Lehmann griper her fatt i det Derrida i verket *Writing and difference* skisserer som to motstridende bevegelser i all fortolkning. Den ene bevegelsen er den som vil dekonstruere skriften for å nå fortolkning, for så å si å komme til bunns. Men denne blir i følge Derrida innhentet av tegnsystemet. Den andre bevegelsen han skisserer, er en som bevisst møter fortolkningsspillet og utfordrer det.

Det er således to fortolkninger af fortolkning, af struktur, tegn og spil. Den ene søger at dechiffere, drømmer om at dechiffere en sannhed eller en oprindelse, der undslipper spillet og tegnets orden, og som lever nødvendigheden af fortolkning som et eksil. Den anden, som ikke længere er vendt

mod oprindelsen, bekræfter spillet og forsøger at overskride mennesket og humanismen, idet mennesket er det navn, der er givet det væsen, der gjennom metafysikkens eller ontoteologiens historie har drømt om et fuldt nærvær, det betryggende fundament, oprindelsen og spillets ophør. (Lehmann 2003)

Begge prosessene er til stede i fortolkningen og kan ikke unngås. Både en innskrenkende og en utvidende bevegelse finnes i samme fortolkning. Lehmann understreker dette ved å påstå at det sentrale ved Derridas teori er ”at han spænder sit projekt op i et forsøg på at markere en *dobbelfront*”.

Derridas grunnlag for teorien om det Lehmann kaller en dobbelfront, er den fenomenologiske tradisjonen i forlengelsen av Heidegger og Husserl. Med det utgangspunktet, kritiserte han det vestlige logiske tankesystem – forestillingene om essenser og hierarkier i tankenes verden, om at strukturer skulle ha et sentrum, og at tekster skulle ha en strukturerende opprinnelse. Lehmann overfører denne kritikken av den vestlige logoscentriske filosofien til en tekstteori:

På baggrund af denne dobbelfront kunne man måske fremlæse en slags tekstteori hos Derrida. Der findes tilsyneladende to slags tekster i Derridas univers: 1) Tekster med metafysisk intention, der dog overmandes af ’den oprindelige forskel’s virken, og 2) tekster, der forsøger at tænke ud fra ’den oprindelige forskel’, men som alligevel overmandes af metafysiske figurer. Forskellen på de to teksttyper bør dog ikke opfattes som en artforskell, for begge tager de del i den samme ’obskure økonomi’, som Derrida har benævnt den enhed af identitetstænkning og forskelsspil, enheden af de to fortolkninger av fortolkning, der er virksom i begge teksttyper. (Lehmann 2003)

I dette resonnementet gjøres det således plass til begge ytterpunktene i det samme. Lehmann setter frem påstanden om at Derrida ikke ønsker å ”opgive den konkretistiske æstetik, men derimod at omgive den med et selvrefleksivt lag, hvis funktion måtte være konstant at påpege [sic] umuligheten af det renlivet konkretistiske æstetik.” (Lehmann 2003). I dette mener Lehmann å kunne skissere en dekonstruert dramaturgi, som overkommer den enten/eller-logikken i dramaturgien, hvor åpen/lukket-motsetningen har vært gjeldende.

Med utgangspunkt i verket *De la Grammatologie* (1967) kan man argumentere for at Derrida tenker desentrert. Et av hovedpoengene i arbeidet er at gjentakelsene og differensen avgjør språkets og dermed også tekstens karakter. For det finnes ingen instans ’utenfor teksten’ som kan avgjøre tekstens innhold. Men heller ikke i teksten fins noen privilegert stabil og dermed meningsgivende instans. Etter min mening er

noe av det viktigste Derrida bidrar med i *De la Grammatologie* betoningen av 'forskjell', 'forskyvning', 'gjentakelse' og 'erstatning' som elementer som skaper mening i litteraturen. Dette samler Derrida i det han kaller for 'spill'. Med utgangspunkt i dette vil jeg søke å komme hinsides den åpen/lukket-motsetningen som har preget dramaturgien. Jeg påstår at det moderne dramaet ikke lenger bygger på en enten/eller-logikk. Nå er det like riktig å skissere parametrene verken/eller eller både/og som gyldig for skriving og lesning av drama. Dette mener jeg viser seg i nyere dramatikk, som for eksempel i *Nokon kjem til å komme* av Jon Fosse. Tanken om en slik både/og-logikk vil jeg ta med meg videre og søke å klargjøre i analysen av *NKK*. Men jeg vil nærme meg analysen via enda noen teoretiske omveier.

Jeg vil trekke frem noen andre teoretikere som utfyller og bringer de skisserte betraktningene videre. Kai Johnsen var Fosses første regissør, han har også fått æren av "å ha skapt" *dramatikeren* Jon Fosse. I sin artikkel "Prosjektteater – en simultan og likestilt dramaturgi" skisser Johnsen prosjektteatrenes fordeler på 80-tallet. Det dreier seg i hovedsak om organiseringen, men bak dette går det også an å lese et fundament bygget på en gyldig og levende, men ikke-manifest dramaturgi. Beskrivelsen av idédebatten på 80-tallet i samfunnet generelt kan også forstås som en beskrivelse av prosjektteatrenes normative dramaturgi:

Det forteller noe om at troen på helhetlige og altomfattende begreper er relativ, at man oppfatter seg selv og sine omgivelser som så sammensatt at helhetlige måter å beskrive disse relasjonene på ikke lenger finnes i det gamle begrepsapparatet. [...] Svaret lå ikke nå i den enkle og tydelige motsetningen. Sannhetene ble oppfattet som *relative*, og først når man gjorde en *dekonstruksjon* [...] nærmet man seg muligheten for å oppleve og fremstille virkelighetens *kompleksitet*. (Johnsen 1991:244)

Gjennom en slik erkjennelse som fungerer utmerket for prosjektteatrene, legitimerer Johnsen deres plass i teaterlandskapet. Han mener at de på 80-tallet klarte å utnytte og også løse dette med sitt estetiske og organisatoriske fundament. Tankegangen fra Derrida synes bak denne fremstillingen. Jeg har latt meg inspirere av Johnsens poeng. For i sin argumentasjon fanger han inn noe av det jeg søker å løfte frem i denne oppgaven:

Vi var på 80-tallet gjennom et tiår som brøt ned i mindre biter og søkte erkjennelse gjennom fragmentet og montasjen. Et størst mulig antall av samtidige plan, former og innhold ble

etterstrebet i forsøket på å fremstille samtidens kompleksitet. Til forskjell fra 80-tallets dekonstruksjon vil vi på 90-tallet muligens får [sic] se mere rekonstruksjon. At holdningen til hvordan man setter sammen og skaper syntese blir vektlagt. (Johnsen 1991:257)

Johnsen skildrer her at dekonstruksjonen møter en annen bevegelse – en rekonstruksjon. De to bevegelsene synes i utgangspunktet kun å fungere i opposisjon til hverandre. En slik antakelse kan likevel vise seg å være for hastig. I det følgende, og med Szatkowski som teoretisk sparringspartner, vil jeg søke å synliggjøre disse to tendensene som to bevegelser som stadig fungerer i det samme samspill.

I artikkelen ”Dramaturgisk analyse – et arbeidsredskap for ikke-naive instruktører” skildrer Janek Szatkowski sammen med Torunn Kjølner ’den postmoderne konflikt’. Artikkelen er i første omgang et praktisk-analytisk verktøy for instruktører, men den teoretiserer også over en dramaturgi. Jeg opplever bruken av begrepet ’postmoderne’ problematisk. Både fordi en slik periode vanskelig lar seg avgrense, men fremfor alt fordi inflasjon i bruken av begrepet har ødelagt for en mulig konkretisering og dermed nytte av det. Men noen elementer fra Szatkowski og Kjølners diskusjon kan likevel fungere. Artikkelforfatterne henviser til en hermeneutisk tilnærming, hvor de ønsker å jobbe fortolkende ved å veksle mellom verket og den analyserende forutforståelsen. Denne vekselvirkningen henter inspirasjon i en vitenskapsteoretisk tradisjon i forlengelsen av Gadamer, Heidegger og Iser. Hovedpoenget med hermeneutikken er at enhver fortolker av en tekst fullbyrder en sirkelbevegelse hvor delene i teksten bare kan forstås ut fra en foregripelse av helheten, og denne helhetsforståelsen må korrigeres ved å forklare delene:

Denne forståelsen av den hermeneutiske sirkelen utvides når man innser at den helheten man forsøker å bestemme, ikke er hel, men motsetningsfull. Man kan velge å redusere spenninger og uoverensstemmelser som ligger i en tekst, men bare hvis man innser at man derved også utsletter det som gjør teksten spesiell og unik. Dermed ser vi paradokset, som setter i gang tolkningsbevegelser som retter seg mot noe annet enn å finne helheter. For å forstå dette trekker vi på dekonstruksjonens postulat om at hver gang vi forsøker å danne en ny helhet, skjer det at de begrepene som helhetsforståelsen er sentrert omkring, ikke lar seg diskutere innenfor helheten. (Kjølner og Szatkowski 1991:129).

Som antydning innledningsvis (i lesningen av Derrida) mener jeg det finnes to ulike bevegelser i fortolkningens spill. Kai Johnsen snakker om to tendenser – en dekonstruksjon og en rekonstruksjon, der rekonstruksjonen vil ta over for

dekonstruksjonen. Jeg påstår likevel at vi ikke kan avskrive en dekonstruktiv virksomhet. Selv om det logisk kan virke problematisk, må man godta muligheten for at begge bevegelsene kan være til stede samtidig og fungere i en sameksistens. I sin artikkel ”Kap. 2: Dramaturgiske modeller – om dramaturgisk tekstanalyse” beskriver Szatkowski det slik: ”Den dramaturgiske analyse er stadig vekselvirkning mellom det at åpne teksten, pege på muligheter, og det at lukke igjen, vælge én løsning og holde fast i den” (Szatkowski 2003a:203). Dette er et tradisjonelt syn på tolkning, men det kan fungere som inspirasjon for mine to skisserte bevegelser. I forlengelsen av det man kan kalle oppløsning, finner vi i tillegg altså en motsatt tendens – en kraft som søker å finne mening *etter* oppløsningen. Szatkowskis argumentasjon er et eksempel på en holdning som passer inn i åpen/lukket-parameteret. Men i følge Szatkowski trenger den ikke å bli stilt opp i en enten/eller-logikk. I fortolkningen kan man benytte seg av begge. Gjennom den hermeneutiske spiralen søker man å temme flertydigheten og å finne det entydige og endelige. Vi har på den ene siden et fokus på motsetningene og det som splitter, mens man på den andre siden har et fokus på helheten og det som binder sammen. Kjølnér og Szatkowski kaller det for en form som bevisst prøver å holde spillet mellom fortolkning og ikke-fortolkning i gang. Her kan vi jamføre med Lehmanns tolkning av Derrida innledningsvis. Han var opptatt av et ’forskjellsspill’.

Jeg mener med belegg i dette at det finnes to bevegelser i et tenkt fortolkningsspill. Det finnes en bevegelse som virker forskyvende som truer med å sprengne meningen. På samme tid søker en annen bevegelse å gjenopprette mening og sammenheng ved å nå til bunns. Szatkowski underbygger dette i sin konklusjon: ”[...] hvor teksten bevidst spiller med at sige og gjøre forskjellig! Vi står overfor en fortøllermåde – en dramaturgi – som på den ene side bruker helhedslige former og på den anden side kritiserer enhver helhedstænkning” (Szatkowski 2003b:270)

Påstanden om at det skal finnes et slikt bevegelsesspill etter en tenkt oppløsning, kan ses i sammenheng med det Szatkowski kaller ’dramaturgiske vende’:

Et sprog, der henter sin styrke og intensitet i det faktum, at teatret lever med og henviser til splittelse, der altid allerede er der. Flygtigheden bliver da ikke noe problem, men snarere en konstatering af, at vi aldrig kan fange vores væren. Bevidstheden er en illusion, selv et er fragmentert og splittet. (Szatkowski 2003b:250)

Hos Kjølnner og Szatkowski får det de kaller 'dramaturgisk vende' betydning i praksis: "Ved å ta parti for den ene eller andre tenkningen, ved å prøve å forholde seg til motsetningen, enten ved å vise hvordan den oppheves, eller hvordan man kan leve med den, kan teaterkunsten kanskje bli et nødvendig ledd i menneskeforståelsen og samfunnslivet." (Kjølnner og Szatkowski 1991:25). De mener at gjennom et slikt løft for teaterkunsten, kan dramaturgien vise seg vesentlig og betydningsfull.

Det er i forlengelsen av tanken om å kunne oppløse åpen/lukket-parameteret som har fulgt utviklingen i en enten/eller-logikk, jeg finner grunnlaget for å løfte frem igjen Peter Szondi. Jeg mener at Peter Szondi alt for førti år siden var opptatt av den samme konflikten og at en gjennomgang av hans moderne dramateori er nødvendig av den grunn at all senere teaterteori står i sterk gjeld til han. Jeg vil først plassere Szondi i en historiefilosofisk utvikling.

Det moderne samfunnets fremvekst fikk altså konsekvenser for litteraturen – konsekvenser som man ennå ikke har blitt kvitt. Her er det to spor å følge. Langs det første finner vi at menneskets møte med renessansens individualisme bringer en ny problematikk inn i filosofien, som blant annet fører til at jeg'et oppdager en kløft til det andre – til mennesker, naturen og samfunnet. Mennesket blir stående i avstand til objektet, i relasjon, men i avstand. I sin teori om det naive og sentimentale påpeker Schiller at kløften mellom subjektet og objektet også må gjenspeiles i diktningen. De moderne psykologiske og filosofiske tankene rokker ved samfunnet, og presser seg på slutten av 1800-tallet med tyngde inn i kunsten.

Det andre utgangspunktet som vi må følge parallelt er Edmund Husserls fenomenologi. Hans hovedanliggende var å studere bevissthetsen som særpreger mennesket, og dens 'rettethet' – all bevissthet synes å ha et objekt som den er rettet mot. Fenomenet selv skal tre frem, på bekostning av observatøren. Den tyske historiefilosofen Wilhelm Dilthey videreførte dette inn i hermeneutikken. Han påsto at mens naturvitenskapen ønsket 'å årsaksforklare', søker åndsvitenskapen 'å forstå'. Forutforståelsen ga dermed problemer for subjektets møte med objektet. Subjektets ønske om 'å forstå' lot seg ikke lett oppfylle. På slutten av det 19-århundret får dette

store konsekvenser for kunsten. Det er i forlengelsen av disse perspektivene jeg vil introdusere Peter Szondis argumentasjon.

Postfenomenologi som teaterteori

Jeg vil i dette delkapitlet hente frem igjen den nå over 40 år gamle teorien til Peter Szondi. Alt i 1965 skrev Szondi en teori om det moderne dramaet. Jeg mener denne teorien fortsatt kan brukes til å forstå nåtidens dramatikk. Videre i dette kapitlet vil jeg med støtte i Szondis teori lansere en begrepstriade som står i forlengelse av Szondi. Grunnen til dette er at jeg mener den vil kunne være til hjelp i analysen av *Nokon kjem til å komme*, men også i arbeidet med vår tids dramatikk mer generelt. Denne begrepstriaden er selve grunnlaget for den revitaliserte dramaturgien – det jeg har valgt å kalle en postfenomenologisk dramaturgi.

Peter Szondis hovedanliggende er at det moderne dramaet trenger noe helt annet enn 'nåtidig interpersonal handlingsgang', som er de tradisjonelle karakterdragene. Hvor han trekker som skillet mellom det moderne og det tradisjonelle dramaet, er hos ham noe uklart. Men dramatikereksemplene hans er Ibsen, Strindberg, Tsjekhov, Maeterlinck og Hauptmann. Disse har det felles at de skrev på slutten av 1800-tallet, og de brukes av Szondi som sammenlikningsgrunnlag. Hans bruk av begrepet 'moderne' er enda vanskeligere. Alle epokebegrep vil på samme måte som de er nyttige også være problematiske. Modernisme som begrep er ikke noe unntak, snarere tvert imot. Likevel tror jeg at det gir mening å bruke begrepet modernisme som utgangspunkt for en diskusjon om vår tids dramatikk. Men da må en avgrensing og presisering først til.

Kulturhistorisk er modernisme en sammenfattende betegnelse på en rekke avantgarde-bevegelser innen kunst, litteratur og musikk som brøt frem på midten av 1800-tallet og preget den vestlige kulturen i store deler 1900-tallet. Viktige moment var eksperimentering, kunstnerisk frigjøring og fremskrittstro, det nye og overskridende ble fremhevet på bekostning av mer tradisjonelle uttrykksformer. De moderne strømningene var først og fremst mekanismer i samfunnsutviklingen, men

strømmen lå også under de estetiske uttrykkene. Og utover på 1900-tallet renner strømningene sammen og danner en større elv som også tar kunsten og kulturen med seg for fullt. I norsk sammenheng blir modernismen som estetisk fenomen ofte knyttet opp til Tungetaledebatten i 1954, men vi kan finne modernistiske strømninger i norsk litteratur allerede på 1800-tallet, jamfør de fem dramatikerne Szondi bruker som eksempler. Poenget mitt med dette er å vise at det gir mer mening å bruke betegnelsen modernisme på ulike verk og forfatterskap enn på perioder. De litterære verkene og forfatterne kan slik vise oss moderne eller modernistiske trekk. Disse trekkene står i opposisjon til det tradisjonelle, og kan synliggjøres i dette motsetningsforholdet. Det er slik jeg vil bruke begrepene. For dramaets innhold og formspråk er forholdet mellom subjekt og objekt det viktigste parametret for å kunne peke på de moderne elementene i vår tids drama. Å finne utviklingstrekk er derfor et vesentlig moment i forståelsen av dette.

Peter Szondi mente at de modernistiske strømningene i samfunnet trengte seg inn i kunsten allerede i renessansens drama. Å datere modernisme slik er problematisk, men jeg tror man heller må forstå hans bruk av begrepet modernisme som en betegnelse på starten av den moderne utvikling. Hovedpoenget hans er at kløften mellom subjekt og objekt tvinger seg inn i dramatikken og utløser en kollisjon mellom tidsaldre, perioder og selvbilder – en kollisjon mellom den tradisjonelle formen og nye tema. Den nye tiden og dens motiver finner ikke sin plass i møte med den eldre formen:

Just as 'The Drama in Crisis' deduced the transistion from pure style of the Drama to a contradictory dramatic style by examining thematic displacements, the next transformation, which sees little changes in thematics, can be convinced of as a process whereby the tematic material was precioitated out as form and exploded the old form [...] The form-content tension of modern Drama can be traced back to the contradiction between the dialogic unification of subject and object in the form and their confrontation in the content. (Szondi 1987:48-49)

Szondis *Theorie des modernen Dramas* (1965) har blitt stående som et ledende teoretisk verk. Han bygger opp sin argumentasjon helt tilbake fra Aristoteles' *Poetikken*, men han knytter sin dramateori til samfunnets utvikling og modernisering. Teorien om utviklingen av det moderne drama fremstiller han ved hjelp av Hegels dialektikk. Slik presenteres renessansens drama som tese, antitesen består av fem

dramatikere på slutten av 1800-tallet (Ibsen, Strindberg, Tsjekhov, Maeterlinck og Hauptmann) og syntesen (som Szondi mener ennå (1965) ikke er fullstendig oppnådd) søkes realisert med rednings- og løsningsforsøk mot slutten av det 20-århundret. Han beskriver utfyllende hvordan de fem krisedramatikerne søkte å løse utfordringene på slutten av 1800-tallet. Peter Szondis prosjekt er historiefilosofisk, slik som han også mener dramaet i sin opprinnelse er det – dramaet er historiefilosofisk i sitt vesen. Når det gjelder Szondis skissering av utvikling gjennom motsetninger, henter han inspirasjon fra Hegel som skildret estetikken utvikling dialektisk. Men når det gjelder hans kategorisering av det moderne drama som idealtypisk, skiller han seg fra Hegels tro på historiske kategorier. For moderne betyr her mer enn bare tidsangivelsen – begrepet opplyser om at Szondis drama er en idealtypisk kategori, for å bruke terminologien fra Szondis egen hegelianske tradisjon. Det moderne dramaets ideal er dramaet som absolutt og primært, det vil si at det ikke på noe vis er relatert til historisk virkelighet. Det ideelle dramaet er i stedet definert av en ideell tid: Dramaet er ”heilt og fullt notida”; dets ”tidsforløp er ein absolutt sekvens av notid” (Szondi 1998:165).

Bakgrunnen for krisen som oppstod i dramaet mot slutten av 1800-tallet er endringen av tematikk. Szondi skriver: ”Dramaet var den diktarlege forma for ein (1) notidig (2) mellom-menneskeleg (3) handlingsgang. Den tematiske endringa bytte dramaets omgreps-triade ut med tilsvarande, men motsette omgrep.” (Szondi 1998:165) Han mente at nåtid ble erstattet (med for eksempel fortid, som hos Ibsen), at det mellommenneskelige ble opphevet (som for eksempel hos Tsjekhov) og at handlingsgangen ble erstattet (med episoder eller indre handlingsgang, som for eksempel hos Strindberg).

Ved slutten av det 19. hundreåret fornektar dramaet på denne måten i sitt innhald det som det av truska til tradisjonen vil halde fram med å hevde som formal utsegn: det mellom-mennekelege sitt temporale nærvære. Det som knyter dei ulike verka frå denne tida saman, og som viser tilbake til endringa i tematikken, er den subjekt/objekt-motsetnaden som bestemmer det nye grunnrisset i dei. (Szondi 1998:166)

Hovedpoenget til Szondi er altså at subjekt/objekt-kløften presser seg inn i tematikken og at den dermed får store konsekvenser for formen. ”På bakgrunn av dette kan det

moderne dramaets indre motseiing formulerast slik: i forma vil subjekt og objekt gå dynamisk over i einannen, medan innhaldet vil skille statisk mellom subjekt og objekt” (Szondi 1998:167) I det vidare vil jeg kun bruke ’kløften’, og med det forstå begrepet ut fra Szondis teori, det vil si en tilsynelatende uoverkommelig avstand mellom en gammel form og nye tema. Szondi argumenterte for at dramaet trenger noe helt annet enn nåtidig interpersonal handlingsgang. Subjekt/objekt-kløften trenger seg inn i dramaet, og utløser en kollisjon mellom tidsaldre, perioder og selvbilder – en kollisjon mellom den tradisjonelle formen og et nytt innhold. Szondis teori viser utviklingen i tre trinn, som hver for seg spiller på dialektikken mellom form og innhold. Dette innebærer, ifølge Szondi, at trinnene i denne utvikling ikke bestemmes ved å fungere som et ledd der form og innhold opprinnelig samsvarer med hverandre (tradisjonelle), men at de heller skilles i en motsetning (moderne). Szondi mener at det moderne dramaet viser seg i det at det tematiske materiale nedfeller seg som form og truer med å sprengte den gamle formen innenfra. Spenningen mellom form og innhold kan føres tilbake til motsetningen mellom den dialogiske sammensmeltingen av subjekt og objekt i formen, og skillet mellom de samme to i innholdet.

Jeg mener at disse problemstillingene fortsatt er gyldige. I mitt forsøk på å lansere en postfenomenologisk dramaturgi, trenger jeg å introdusere noen nye begrep. Jeg mener at dramaet nå leter etter uttrykk for det jeg kaller en ’fortidig *intrapersonal* ikkehandling’. Denne egenproduserte triaden står i direkte opposisjon til det Szondi karakteriserer som en tradisjonell ’nåtidig interpersonal handlingsgang’. Moderne drama spiller seg ut i nåtid på scenen, men dramaene har en tendens til å tematisk behandle fortidige hendelser, i noen tilfeller også antatt fremtidige. Tidsnøytralt setter jeg opp som en beskrivelse av noe som tematisk ikke fester seg til et tidspunkt. Til forskjell fra Peter Szondis begrep *interpersonal*, lanserer jeg begrepet *intrapersonal*. Dette er en måte å karakterisere det indre selvet på, men begrepet tar også opp i seg et indre språk, en indre kommunikasjon som er stum – det finnes utsagn som ikke blir uttalt eksplisitt, men som må forstås som en implosjon. Forskjellen ligger her mellom inter (mellom) og intra (innen). Når det gjelder Szondis begrep handlingsgang,

erstatte jeg det med ikkehandling. I denne sammenhengen ønsker jeg å vise at fravær av handling, og at fokus på språk og uttrykk, er de handlingsdrivende element.

Og dette mener jeg altså – 40 år etter at Szondi lanserte det – kan brukes som utgangspunkt for en studie av drama i dag. Det at jeg vil bruke dette i lesningen av Jon Fosse, må forstås som et forsøk på å revitalisere Szondis teori om subjekt/objekt-kløften, og å vise at elementer ved hans antakelser fortsatt er gyldige. Dette vil jeg gjøre ved samtidig å ta høyde for Lehmanns, Johnsens og Szatkowskis argumentasjon. Disse kan hjelpe til med å forstå Jon Fosses prosjekt. Jeg ønsker å lansere Fosses dramatik som en reetablering. En reetablering av en dramaturgi, som gir Peter Szondi svar på tiltale 40 år etter han stilte sin diagnose.

Dette er altså et forsøk på å tilby en revitalisert dramaturgi – en postfenomenologisk teaterteori. Den revitaliserte dramaturgien vil jeg selvsagt søke å sannsynliggjøre i gjennomgangen av *Nokon kjem til å komme*. Jeg håper at jeg i det foregående har vist at både Niels Lehmann, Peter Szondi, Janek Szatkowski og Kai Johnsen er opptatt av det samme – å gi svar på de dramaturgiske utfordringene som har utviklet seg. Jeg mener at hovedpoenget til disse teoretikerne har vært at den vestlige dramaturgien opp gjennom tiden synes å ha vært spilt opp i en enten/eller-logikk, hvor det å åpne og lukke teksten har fungert som det avgjørende parameter. Jeg vil vise at denne enten/eller-logikken kan overskrides, og at tilsynelatende motstridende tendenser kan fungere i samme dramaturgi og innenfor rammene til ett skuespill. Her finnes både en restaurering og en oppløsning i det samme – to diametralt forskjellige bevegelser. Jeg vil bringe med meg utsagnet om å etablere en dobbeltfront. En tenkt syntese mellom en rekonstruksjon og en dekonstruksjon, mellom mening og ikke-mening, mellom restaurering og oppløsning, vil kunne imøtegå splittelsen som Szondi skisserer. Disse motsetningene må både forstås som analytiske poenger, men òg som resultat av den historiske utviklingen. Håpet er at subjekt/objekt-kløften til Szondi i en postfenomenologisk dramaturgi kan overvinnes og at den kan lanseres som et nytt og vitalt løsningsforsøk. Den nye begrepstriaden jeg foreslår, en 'fortidig intrapersonal ikke-handling', er vår tids versjon av Szondis dramaturgiske begrepstriade, hvori Szondis moderne kategorier er indre sjelsliv,

temporalitet og ny tematikk. I min definisjon av en postfenomenologisk dramaturgi søker jeg dermed å ta høyde for elementer hos Lehmann og Szondi, og de andre teoretikerne, samtidig som jeg lanserer den nye begrepstriaden 'fortidig intrapersonal ikke-handling'. Med dette håper jeg å kunne skrive frem en revitalisert dramaturgi i en syntese mellom restaurering og oppløsning. Nå kan jeg, etter en lang vei, endelig ta fatt på Jon Fosses *Nokon kjem til å komme*.

Kapittel B

Jon Fosse og *Nokon kjem til å komme*

I et forsøk på å underbygge den forutgående teoretiske gjennomgangen vil jeg nå konsentrere argumentasjonen rundt Jon Fosses *Nokon kjem til å komme*. Ved å legge denne dramateksten under lupen vil jeg søke å konkretisere mine teoretiske poeng og fundamentere tanken om en revitalisert dramaturgi. Jeg mener at Fosse representerer en vending, og at han er et eksempel i måten han velger å skrive på. Det er i det forestående arbeidet med teater teksten jeg vil få prøvet ut 'en postfenomenologisk dramaturgi'.

Nokon kjem til å komme (NKK) er Jon Fosses første drama. Stykket er skrevet for over ti år siden, i 1992. Man kan hevde at min argumentasjon er for sent ute. Jeg vil likevel påstå at den er gyldig, først og fremst fordi Fosses drama lever (spilles og leses), men også fordi Fosse med sine senere stykker har fundamentert sin dramaturgi – et fundament som hadde byggestart med *Nokon kjem til å komme* i 1992.

I NKK møter vi et par som ankommer sitt nylig kjøpte hus på landet. Her skal de slå seg ned, langt unna tidligere problem og minner. Karakterene i NKK bærer ikke noe navn, lik de fleste andre karakterene i Fosses dramaproduksjon. I stedet blir de presentert som *Ho*, *Han* og *Mannen*. De er tre i tallet (et klassisk formalt grep). *Ho* og *Han* har altså kjøpt seg et øde hus ved havet for å komme vekk. Hva de rømmer fra er ikke klart, men optimismen er stor nå når de endelig har lyktes i å komme seg unna. Motivet 'å komme vekk' blir ved ankomst avløst av et ønske om å være "åleine saman" og "åleine i kvarandre". "[Ho:] *muntert*/ No er vi snart i huset vårt/[Han:] Huset vårt/[Ho:] Eit gammalt vakkert hus/Langt borte frå andre hus/og frå andre folk/[Han:] Du og eg åleine/[Ho:] Ikkje berre åleine/men åleine saman[...]" (Fosse 1999b:12). Men allerede i starten aner vi at noe utenfor truer drømmen om denne symbiosen:

[Han:] Huset som er vårt/Huset der ingen skal komme/No er vi komne til huset vårt/Huset der vi skal vere saman/åleine i kvarandre/*Dei går vidare langsmed huset*/[Ho:] *litt bekymra*/Men det er litt annleis/eg hadde vel ikkje tenkt at det skulle vere slik/*Brått redd*/For nokon kjem til å komme/det er så audt her/at nokon kjem til å komme (Fosse 1999b:13).

Tittelens og karakteren *Ho* sin (selvoppfyllende) profeti, fullbyrdes ved en fremmed manns inntreden. For dessverre dukker selgeren av huset opp og spolerer den idylliske tosomheten. Hans tilstedeværelse setter i gang en fortetning som preges av mistenksomhet og sjalusi. Karakteren *Mannen* sin adferd styres av ensomhetsfølelse og en søken etter kjærlighet og samvær. Parets ønske om å være alene, kontrasteres av den kontaktsjuke *Mannens* streben etter det motsatte – dette viser en kollisjon mellom to uforenelige ønsker. *Mannen* i *NKK* aner ikke at han deltar i et spill. Splittelsen av paret er fra hans side ikke motivert av ondskap. Han handler som han gjør fordi han ikke vet bedre. Uvissheten om hvorvidt *Mannen* kommer, kommer tilbake eller har gått for godt, viser seg etter hvert å være en større trussel enn hans fysiske nærvær. Dette uvisse trusselbildet fører til angst, frykt og sjalusi. Parets venting speiler allmenne følelser og en indre sårbarhet. De reagerer aldri voldsomt eller høylytt, for raseriet er en ytre reaksjon:

[Han:]*litt skjelvande*/Var det du som bad han om å setje seg/ned på benken/attmed deg/[Ho:]Nei nei/[Han:]Han kommer altså berre/og sette seg/*Liksom ironisk*/Heilt sånn utan vidare kom han berre/og sette seg ned/på benken attmed deg/*Ho ser stivt framfor seg*/Det var altså eit hemmeleg ønske/som du sende ut/No må du komme og setje deg/tett attmed meg/Du sa det altså/utan å seie det/slik du har for vane/[Ho:]Nei gi deg no/Eg blir så redd[...Han:]*Hissig*/Såg du han inn i auga heile tida/Eller var det berre/nett då eg kom/at du liksom skulle gjere det[...]/Og var det berre då eg kom/at du liksom skulle/lene deg imot han/[Ho:]Eg lente meg ikkje imot han (1999b:37-39).

NKK gir ikke noen svar, men stiller indirekte spørsmål til leseren og belyser på den måten disse menneskenes problem. For Fosse forklarer ikke, han beskriver. Og havet knyttes gjentatte ganger til dette siste, som det uvisse og uendelige, med evige bølger:

[Han:]*roleg*/Det er berre vi som er her/*Han snur seg bort frå henne, går gjennom tunet, bort forbi det venstre hushjørnet, stiller seg opp og ser nedover mot havet*/Det er jo ingen her/Og der/*peikar*/er havet/Ingen kjem til å komme/*Ho kjem bort til han, stiller seg opp attmed han. Ho òg ser mot havet. Litt opprømt*/Og sjå kor vakkert havet er/Huset er gammalt/og havet er vakkert/Vi er åleine/Og ingen kjem til å komme/Ingen kjem/Og der nede er havet så vakkert/sjå bølgene/sjå korleis bølgene/veltar seg mot alle dei runde steinane/der nede i fjøra/bølgje etter bølgje/og så havet/der ute/Så langt som auga rekk/er berre havet å sjå/Og så nokre holmar/langt der ute/nokre svarte holmar mot det blå og kvite havet/Og der/*Pause*/Jo/*Han ser mot henne. Ho ser ned, ser lita og redd ut. Stussande*/Ja/*Litt bekymra*/Det kjem ikkje nokon (Fosse 1999b:16-17)

Utsagnene og oppførselen *Ho* og *Han* imellom, er komponert i en kiastisk struktur av usikkerhet og dominans. Snart er *Ho* fylt av angst og redsel, mens *Han* må forsvare seg og roe *Ho* ned:

[Ho:]Eg veit vel berre/at nokon kjem til å komme/Og du vil jo òg at nokon/skal komme/Du vil heller vere saman/med andre enn meg/Du vil heller vere saman med andre/Nokon kjem til å komme[...Han:]*protesterande/Nei/Bedande/Kan du ikkje setje deg ned/her attmed meg på benken/Trøystande/Ingen kjem til å komme* (1999b:24-25)

Og snart er rollene snudd om. Etter at *Mannen* har kommet og gått igjen, angriper *Han*:

[...Han:]*Han stansar, ser mot henne. Hissig/Du ville jo at han skulle komme/Du berre seier at du ikkje vil/at nokon skal komme/men eigentleg er det/ikkje noko anna du vil/Han ristar oppgitt på hovudet*[Ho:]*stille og roleg/Ro deg no ned/Han held fram med å gå att og fram i tunet/Ikkje meire no/berre ro deg ned/Pause. Påtatt optimistisk/Vi må gå inn og sjå på huset*[...](1999b:41).

Personene, miljø og handling i *NKK* preges av liten detaljrealisme. Karakterene mangler også navn. *NKK* kan ikke sies å være dramatisk kompleks, det virker i utgangspunktet heller abstrakt og allegorisk. Konflikten er tilsynelatende banal, men den viser seg etter hvert dypere og fundamental. Innefor dramaets tid ser det på overflaten ut som om det skjer liten utvikling med karakterene, verken psykologisk eller erkjennelsesmessig. Man kan påstå at de er satt der for å utforske eksistensielle overgangsområder.

Szondi og *Nokon kjem til å komme*

Jeg vil nå søke å belyse *NKK* ved hjelp av Peter Szondis teori. Dette er et grep jeg ønsker å gjøre både fordi Szondis moderne dramateori har hatt stor påvirkning på vår senere dramateoretiske tradisjon, men også fordi Szondis teori er viktig for oppbyggingen av min revitaliserte dramaturgi.

Szondi mente at dramaets møte med moderniteten førte det inn i en krise. Denne krisen ble tvunget frem av modernitetens splitting av subjekt fra objekt. En kløft mellom subjektet og objektet fikk konsekvenser utover filosofiske diskusjoner, og resulterte i at litteraturen og dramaet måtte håndtere et nytt problemkompleks. Etter hvert ble fremstillingen av relasjonen menneskene imellom til basis for den kunstverkgjengivelsen som menneskene ville plassere seg og speile seg i. Avstanden mellom subjekt og objekt krevde nye fremgangsmåter. Szondi undersøkte dramaets

behandling av denne kløften, og fant ut at kløften førte til at nye tematikker ble introduserte. Han mente at den gamle begrepstriaden 'nåtidig interpersonal handlingsgang' ikke lengre var gyldig.

Før jeg kan plassere *NKK* inn i Szondis teori, vil jeg gå en liten omvei om Fosses essaystikk. For jeg mener at Fosses syn på naturen preger *NKK*. Og det er viktig i forholdet til Szondis analyse. Jon Fosse vokste opp med nær tilknytting til naturen og han har skrevet mye om det i sine essay. Slik lyder det for eksempel i en passasje i Gnostiske essay: "Naturen er menneskelig, den må bli møtt". Slik ser han med fenomenologiske øyne på naturen, og diskuterer med seg selv: "Hører man hjemme i naturen og verden? Mennesket må oppfatte seg som lite. Det er store krefter rundt oss. Vi må innse vår plass." Jeg mener at *NKK* kan leses som en reaksjon på forsøkene med å skrive mennesket inn i naturen. Forsøket i *NKK* på å gjøre mennesket lykkeligere på denne måten slår feil. Naturen selv svarer med å distansere mennesket fra naturen. Mennesket står igjen ensomt og ulykkelig. Jeg vil i forlengelsen av dette argumentere for at *NKK* kommuniserer med en type dramatikk som hos Szondi er eksemplifisert ved krsedramatikeren Hauptmann (Szondi 1987:35). Hauptmann bruker sosiologien og dens undersøkelser i sin dramatikk. Personifisert som en professor, gir vitenskapen fasiten i *Before Sunrise* (1898). *Mannen* i *NKK* som vil forklare huset for kjøperne, kan leses som et bilde på en slik holdning. Paret som heller vil fortolke og forstå, må leses som et bilde på psykologiske individ i en hermeneutiske-filosofisk tradisjon. I tillegg kan man argumentere for å plassere *NKK* i forlengelsen av Tsjekhovs stillestående drømmeri. Tsjekhov tematiserer menneskenes lengsel etter harmoni. Vi kan kjenne igjen den knugende stemningen fra Tsjekhovs og Becketts drama. Men *NKK* skiller seg klart fra de to nevntes komikk og fra den postmodernistiske ironisering over karakterene. Leseren blir ikke distansert, men fanget inn i en felles innlevelse sammen med karakterene i *NKK*.

Til tross for en tilbakevending til en klassisk form, kan man ikke hevde at Fosse skriver et nytt krsedrama. Til forskjell fra de fem som Szondi karakteriserer som krsedramatikere, viser det seg at man trenger andre begreper for å forstå Fosses dramatikk.

For Jon Fosse og *NKK* skiller seg klart fra kriedramatikerne, samtidig som det er nettopp i forlengelsen av disse at Fosse finner sitt albuerom. Etter teorigjennomgangen begynner Szondi sin praktiske studie ved å undersøke de fem dramatikerne Ibsen, Tsjekhov, Strindberg, Maeterlinck og Hauptmann. Begrunnelsen for det valget er, som han sier det, at søkingen etter den moderne dramatikkens utgangssituasjon, nødvendigvis må starte med å konfrontere verk fra slutten av det 19. århundret med den fremstillingen som nettopp er gjort av det klassiske dramaet som fenomen. Med en slik utgangssituasjon ser Szondi selv faren for at denne tilbakeføringen ødelegger for hans studies historiske intensjoner, og heller faller tilbake til den systematisk-normative poetikkens metode som Szondi vil vekk fra.

Szondi mener at Ibsen løser dramakrisen ved å konstruerer helstøpte drama innenfor den tradisjonelle formen. Men med sin enestående gjennomkomponering av dramaet, dekker Ibsen over det episke grunnlag i det han benytter seg av en ny analytisk teknikk. Også Tsjekhov overtar den tradisjonelle formen, mener Szondi. I Tsjekhovs drama avsløres igjen kollisjonen mellom den formen han har overtatt og den formen som er diktert av tematikken. Han skaper ikke en ny selvstendig stil, men han utvikler likevel noen poetiske grep som utfordrer den formale helheten. Strindberg og Maeterlinck klarer i følge Szondi å konstruere nye former i det de tar avstand fra tradisjonen, men det avslører samtidig et uforløst oppgjør i det indre av verkene deres. Szondi mener at viktigere enn å betone det at de lykkes med å skrive seg bort fra tradisjonen, er det i denne sammenhengen å lese dramaene deres som ”en vegvisar framover mot seinare dramatarar sine former.” (Szondi 1998:155) Szondis fem eksempler på kriedramatikere kaver alle med det samme, å få den nye tematikken til å passe den gamle formen. Dette fører til en diskrepans mellom den formen de har overtatt og den formen som dikteres av den nye tematikken.

Fosses forsøk

NKK passer ikke helt inn i Szondis skisser. Men jeg vil likevel argumentere for at stykket kan belyses innenfor rammene til Szondis teori om kriedramatikken og den påfølgende stilforandringen. Fosse baler i sin produksjon, over hundre år etter, på mange måter med de samme utfordringene som kriedramatikerne, spesielt de nye tematikkens møte med den tradisjonelle formen. Det er derfor nyttig å lese Szondi inn i analysen av *NKK*. Men den store avstanden byr også på problemer. Til tross for lik utgangssituasjon og tilsynelatende liknende komposisjonsproblemer, kan jeg ikke bare plassere Fosses tekst direkte inn i Szondis teori om kriedramatikken uten noen tillempninger.

Peter Szondi mener at på slutten av 1900-tallet søker dramatikerne å redde seg ut av denne krisen. Han lister opp eksempler på det han kaller rednings- og løsningsforsøk. I det de fem kriedramatikerne hadde banet vei for en ny måte å skrive drama på, lå kysten klar for nye dramatikere som ville søke å overvinne kløften mellom subjekt og objekt.

Szondi opererer i sin teori med fire redningsforsøk. De skal søke å redde dramaet ut av krisen. Den første merkelappen Szondi setter er 'Naturalisme'. Den har et episk-jeg som en viktig forutsetning. 'Konversasjon-stykket' trenger en ekte-autentisk dialog som handlingsdrivende element. Så har vi 'Enaktere'. Szondis fjerde kategori er: 'Constraint and Existentialism' som krever et lite rom der mennesket bokstavelig talt er på randen av sin eksistens.

Løsningsforsøkene skal, i følge Szondi, bygge bro over kløften. Skillet mellom rednings- og løsningsforsøkene ligger så å si i navnet på begrepene: Til forskjell fra redningsforsøkene, som Szondi mente bare var midlertidige forsøk på å redde dramaformen, kan man si at løsningsforsøkene er mer helhjertet og fullstendige, men de er like fullt, som navnet tilsier, kun forsøk. Med uttrykket å bygge bro over kløften, mener Szondi at dramaene forsøker å overkomme subjekt/objekt-kløften innenfor den nye formen. Den nye tematikken som setter forholdet mellom subjektet og objektet i et spenn, klarer likevel å nedfelle seg i disse nye løsningsforsøkens form. Om det

fungerer som dramatikk er et annet spørsmål man må stille seg, men det setter Szondi til side i første omgang.

Den første kategorien av løsningsforsøkene er O'Neills 'Indre monolog'. I følge Szondi står Wilder for to alternativer: 'Stage Manager' og 'Tidsspillet' (*Long Christmas Dinner* – 95 år). Det fjerde eksemplet er også hentet fra en faktisk modell, det er 'Erindringsdramatikken' til Miller. Så kommer i rask rekkefølge flere mer eller mindre teoretisk konstruerte kategorier: 'Jeg-dramaet' med et subjekt som taler om den ytre verden til et publikum; Den 'Politiske revyen' hvor det er revy-scenene som skal fremme refleksjon; Kategorien 'Montage' har klipp og scener som settes sammen til en egen form; Szondi har i tillegg en kategori som han kaller 'Episk teater' som krever en egen beretter; Det siste alternativet er Pirandellos løsningsforsøk, av Szondi kalt 'Spillels umulighet'.

Én påstand kan jeg uansett sette frem etter denne gjennomgangen: Jon Fosses dramatikk har, når det gjelder sin utgangsposisjon, mer til felles med krisedramatikken på slutten av 1800-tallet, enn våre moderne rednings- og løsningsforsøk. Jeg vil påstå at selv om Fosse tematisk føyer seg inn i en dramatikktradisjon fra 1900-tallet, bygger han bro over Szondis kløft med sitt eget løsningsforsøk. Formalt synes det som om han vender tilbake til krisedramatikerne. På denne måten kan man argumentere for at Fosse med en moderne tematikk og eldre form, klarer det Szondi mener 1900-tallets dramatikk har slitt med. Fosse klarer å knytte tematikkene det fortidige og det indre selvet sammen med en ny språktematikk. Disse tre tematikkene blir viktige i min videre argumentasjon. Jeg mener at Fosse forener tematikkene i en form som på ene siden bygger på den tradisjonelle dramaformen fra slutten av det 19-århundret, og på den andre siden tar i seg de moderne formale kravene som presser seg frem gjennom innholdet og truer med å oppløse *NKK* innenfra. Min påstand er nemlig at på lignende måte som krisedramatikerne hadde det, har Fosse med seg en gammel dramaform over i en ny tid – en ny tid som fører med seg nye tema. Slik bruker han den tradisjonelle (krisedrama-)formen til å kaste lys over de moderne tema. Hvis jeg klarer å underbygge og bevise disse påstandene, står jeg altså igjen med en mulighet: Fosses *NKK* må undersøkes som et eget løsningsforsøk. Jeg påstår at løsningsforsøket er helt

nytt – det er umulig å plassere Fosse enten her eller der inn under Szondis klassifiseringer.

For å klargjøre mine ovenstående poeng noe: Jeg mener at *NKK* balanserer på en egg mellom (1) oppløsning av alt innhold og (2) fornyelse av eldre form. Og her henter jeg inspirasjon fra Lars Sætres lesning av *Namnet*. Om *Namnet* skriver Lars Sætre: ”Det er spent ut mellom to uforeinelege og uforsonnelege innrettingar: Ei heimleggjering – og ei heimløyse, som ikkje berre trugar med å gjere det seinmoderne mennesket einsamt, men som i neste omgang kan gjere det om til inkje” (Sætre 2001:176). Det er i forlengelsen av dette at jeg vil argumentere for at Fosses drama er eksempel på ’det moderne dramaets ironi’ (dette må da forstås som en paradoksal ironi – helt uten humor): Formen holder sammen, mens innholdet sprenger.

Fosses formkrise

I dette delkapitlet står en undersøkelse av komposisjonen for tur. Det jeg i denne oppgaven vil vise er at Fosse i utgangspunktet velger seg en tradisjonell form å skrive drama inn i, men også at det samtidig er i Fosses forsøk med formen at krisen blir synlig. Og det er her jeg finner belegg for det Szondi kaller stilforandring.

I sin teori om dramaet skriver Szondi:

Denne [teorien om stilforandring] vil vere ulik vanlege tolkande framstillingar av korleis to stilar følgjer etter kvarandre. For mellom dei to periodane innfører denne teorien ein tredje periode som i seg sjølv er motseiingsfull. På dette viset angir denne teorien utviklingstrinna i tre deler, der vekta innanfor kvar ligg på dialektikken mellom innhald og form. Dette inneber at overgangsperioden ikkje får si bestemming berre ved å fungere som eit ledd der form og innhald etter eit opprinneleg samsvar med kvarandre, skilst til ei motseiing. For den opphevinga av motseiinga som skjer på det neste utviklingstrinnet, finn si førebuing i dei tematisk innkledde formelementa, som allereie den gamle og no problematiske forma ber i seg. Og forandringa over til den stilen som i seg sjølv blir utan motseiingar, går føre seg ved at innhaldselementa med formal funksjon nedfeller seg fullt ut som form, og dermed sprengjer den gamle forma. (Szondi 1998:168)

Szondi påpeker at den moderne tematikken truer den stabile og tradisjonelle formen. Tematikken legger klare føringer og påvirker formen. Jeg skal også vise at hos Fosse

nedfeller tematikkene seg som form. For for Szondi er det mellomrommet mellom og kombinasjonen av de to kategoriene, form og tematikk, som er interessant.

Men først til den formale helheten som både krisedramatikerne og Fosse ikke bare velger å skrive i, men som de også er helt avhengige av for å få dramaet til å fungere. Jon Fosse vender i *NKK* tilbake til en tradisjonell form. Szondi argumenterer i sin teori på et mer generelt grunnlag for at dramatikere kan løse dramaets krise ved å bruke komposisjonsmidler til å lage gjennomkomponerte verk. Den samme totalskapende helhet som vi finner hos for eksempel Ibsen, kan vi også finne hos Fosse. Szondi skriver at Ibsen: ”vart vidgjeten ikkje minst gjennom sin dramaturgiske meisterskap. Men denne ytre fullendinga løyner ei indre krise i dramaet.”

(Szondi1998:154) Det samme mesterskapet mener jeg å kunne finne i Fosses drama over hundre år senere. Med et lite sideblikk kan vi se på hva den franske teaterkritikeren Mathilde La Bardonnie skrev etter premieren av *Qulqu'un va venir* ved Théâtre des Amandiers (*NKK* satt opp av den legendariske regissøren Claude Régy i Nanterre): ”Stykket er strengt bygget opp av sløyfer hvor rytmer og brudd er så gjennomarbeidede at de leder tankene inn på enkelte av Bachs musikkstykker, eller til jazzens store mestre [...]” (Teateranmeldelse i den franske avisen Libération 5. oktober 1999).

Mye tyder på at det som redder *NKK* og gjør at materialet fungerer som drama, er Fosses komposisjon. Han komponerer stykket med samme presisjon som et komplisert musikkverk forlanger. Både formalt og tematisk finner vi en symmetrisk utforming, hvor moment i første del speiles og hentes opp igjen i siste del. Til og med på replikknivået er det symmetri over store avstander i teksten. Fosse gjenhenter ledemotiv og symbol i et formspråk som er nær identisk, men gjerne med en liten tvist. På tredje side sier *Han*: ”No er vi komne til huset vårt/Huset der vi skal vere saman/åleine i kvarandre” (Fosse 1999b:12). I avslutningen lyder det svært likt, men man kan merke i scenehenvisningen at det har skjedd noe med prosjektet, det er som om *Han* har fått en liten ironisk distanse:

[Han:...]*Vi skal alltid vere/åleine saman/vere/åleine/i kvarandre/Han går bort til benken, set seg ned. Han plasserer albogane på knea, støtter hovudet i hendene. Han ser rett framfor seg/Åleine saman/åleine i kvarandre/Han ler rått. Ho kjem gåande rundt det venstre hushjørnet, ser mildt mot*

han. Han ser mot henne, ser ned. Ho går og set seg ned attmed han på benken, ho løftar eine handa si, stryk han over kinnet. Lang pause. Teppe (Fosse 1999b:84)

Gjentakelsene blir særlig tydelig der hvor paret gjenfremstiller prosjektet om å være alene sammen.

Repetisjonene går regelmessig igjen gjennom hele teksten, men uten at de blir slitte. Valgene av fonetiske lyder, språkføringen, oppbygningen og pausene i teksten er kalkulerte. Man kan hevde at to elementer er viktig her: Det finnes en høy grad av språklig materialitet (rytme, klang, gjentakelse) og eksponering av taushet ("bryt seg av", "pause", "nøler") i *NKK*. Herunder kan man karakterisere språket som monotont, avbrutte ytringer og monologisk.

NKK er komponert etter en klassisk regelpoetikk, men det har en noe uvanlig inndeling i sju akter. Aktene er tilsynelatende innbyrdes ulike både når det gjelder lengde og struktur. Like fullt vil jeg påstå at stykket godt kan leses inn i antikkens fem-akt-tradisjon, som er et klassisk formalt grep. *NKKs* ytre ramme er tilsynelatende oppbygd etter tradisjonelle formprinsipper. Dramaet kan dermed leses inn i den klassiske regelpoetikken dramaturgi, hvor universet lukker seg om seg selv. Grunnfiksjonens grenser er stabile. Tilskueren sendes tilsynelatende ikke ut på en uendelig fortolkning, men kan som i de klassiske dramatekstene uten videre følge med i de fiktive personers handlinger, som om de var virkelige. Fosse holder seg i utgangspunktet tett opp mot Aristoteles' krav i *Poetikken* om tidens, stedets og handlingens enhet (da ser jeg i denne sammenhengen bort fra at scenebildet forandres og at karakterene forflytter seg i rommene i huset).

Jeg vil her se på hvordan forløpet og rekkefølgen av elementene i dramaet konstituerer betydning. Bakgrunnen for at jeg mener å kunne plassere *NKKs* sju akter inn i en fem-akttradisjon, ligger i aktenes konstruksjon. For å kunne belegge påstanden, må jeg altså gå inn i teksten og se på hele stykkets konstruksjon. Det første jeg vil bruke som argument er kapitlenes lengde og inndelingen i opptrinn. Akt 1 og akt 7 skiller seg klart ut i lengde. Første akt er lengst (19 sider), og mye lengre enn de andre aktene (med unntak av akt 4). Siste akt er svært kort, og mye kortere enn alle andre aktene (kun én side). Første akt har til tross for sin lengde kun ett opptrinn.

Aktene 2 og 3 har begge fire opptrinn. Fjerde akt har fem opptrinn, og femte og sjette har begge to. Siste akt har, som første, kun ett opptrinn. I tillegg til at helheten er klart symmetrisk oppbygd, skiller både lengde og antall opptrinn ut den første og siste akten. Jeg foreslår at første akt må leses som en prolog og siste akt som en epilog. Jeg mener at første og andre akt fungerer som speil. Aktene på hver side av det jeg mener er utviklingen (aktene der *Mannen* er tilstede, enten fysisk eller i parets prat) speiler både hverandre og kaster også lys over de sentrale midtaktene. Med dette mener jeg de to ytteraktenes (og hele stykkets motiv "åleine saman") blir ekspedert til hverandre i behandlingen av *Mannens* tilstedeværelse i midtaktene.

I første akt går det kun tre replikker før det sentrale motivet blir etablert: "[Han:]Du og eg åleine/[Ho:]Ikkje berre åleine/men åleine saman/*ho ser han opp i ansiktet*/Huset vårt/I dette huset skal vi vere saman/du og eg/åleine saman" (Fosse 1999b:11-12). Det er denne drømmen, dette fundamentale ønsket som speiler hele teksten. Formalt speiler det seg også i oppbygningen, og får slik innvirkning på forløpet i det det skaper mening. I siste akt, siste bilde, er ordlyden nesten lik, men nå er det *Han* som er den som får uttale det: "[Han:...]*Ho kjem nok snart tilbake/Og då skal vi vere åleine/Vi skal alltid vere/åleine saman/vere åleine/i kvarandre*" (Fosse 1999b:84). Poenget mitt med dette, er å vise at komposisjonen danner en helhet, der begynnelsen blir tatt opp i slutten. I og med dette, i og med avslutningens tilbakevending, ekspanderer betydningen. "Åleine saman"-motivet må nå tolkes ut fra den parallelle starten, men tolkningen blir også påvirket av at motivet speiler seg gjennom de andre aktene. Samtidig har det også skjedd en utvikling. Nå er motivet tilsynelatende endelig, det er etablert for alltid, i det *Han* uttrykker det. Men karakterene har ikke forblitt uberørt av handlingens gang, av *Mannen* og alt det han står for.

Første og siste akt behandler parets situasjon i nåtiden. Her er det, som jeg har vist, at tosomheten og *Han* og *Ho* sitt intense ønske om å være "åleine saman" blir etablert og festet. De andre aktenes oppgave synes å være å kontrastere dette motivet. *Mannens* tilstedeværelse er selvsagt det viktige momentet her. I mellomaktene (akt 2-6) blir i tillegg fortidsproblematikken brettet ut for oss. Altså: Tosomheten

kontrasteres av *Mannens* inntreden og nåtiden kontrasteres av fortiden. På denne måten får de viktige motivene en tradisjonell utvikling i de fem midtaktene, men de blir samtidig rammet inn av to speil (de to aktene) som må forstås som en moderne trekk.

Jeg mener altså at dramaet må leses inn i den klassiske regelpoetikken dramaturgi, hvor universet lukker seg om seg selv. I eksposisjonen formuleres prosjektet om å skape en symbiotisk tilstand av absolutt samvær. Komplikasjonen inntreffer ved *Mannens* første ankomst. Formørkelsen setter inn når paret går inn i huset. I det siste opptrinnet, hvor *Ho* stryker *Han* over kinnet, kan vi enten ha med en katastrofe for prosjektet – er det overhode mulig å gjenoppta idéen om den likeverdige symbiose? På den andre siden kan vi ha med en start på en ny runde, kanskje har de vært i samme situasjon mange ganger før? Dette stiller dramaet mellom det tradisjonelle og det moderne. Den første kjennetegnes av en lineær handlingsgang. Men *NKK* tilbyr i tillegg, til forskjell fra en tradisjonell komponering, muligheten for å forstå utviklingen som en rekke sirkler, hvor karakterene igjen kommer tilbake til et nullpunkt. Sirkelmetaforen må her forstås som et bilde på en komposisjon der man ved slutten har vendt tilbake til startpunktet. Hvis man leser handlingsforløpet i *NKK* sirkulært, kan man argumentere for at hele teksten, alle de sju aktene i *NKK*, er én av en lang rekke sirkler. Mye tyder på at begge disse alternative tolkningene fungerer samtidig, men på ulike nivå i *NKK*, hvor den klassiske formen trues av de nye trekkene.

Niels Lehmann diskuterer også forholdet mellom en lineær (tradisjonell) og en sirkulær (moderne) handlingsgang i arbeidet med *NKK*. Lehmann argumenterer for at den profetiske tittelen Fosse har valgt, allerede før vi starter å lese, avslører hva som skal skje. Slik flyttes fokus enkelt, men genialt, fra hva som kommer til å skje til hvordan det kommer til å skje. Karakteren *Ho* sin angstfulle forutsigelse om at noen kommer, viser til en lineær utvikling (som i den klassiske formen):

[Ho:]Eg veit det/Nokon kjem til å komme/Og ho kjem til å sitje der/med auga sine/Ho kjem til å sitje der/og sjå deg nesten umerkeleg/inn i auga/Eg veit det/Nokon kjem til å komme/Ho kjem til å komme/Og eg klarer det ikkje/Eg klarer ikkje at nokon kjem/Og ho kjem til å komme (Fosse 1999b:26).

Samtidig kan også uttalelsene komme fordi hun har opplevd dette før. Men *Ho* gjenkjenner ikke situasjonen fullt ut. *Ho* er ikke sikker på at det virkelig kommer til å komme noen, men minnene trer frem litt etter litt:

[Ho:]Men eg kan ikkje for det/eg merkar på meg/at nokon kjem til å komme/Eller kanskje er det nokon/som alt er her/*Spørjande*/ Kanskje er nokon inne i huset/*Ivrig*/Og der/høyrde du ikkje [...]/Det er nokon her/Nokon kjem/[Han:]Eg trur eg høyrde steg (Fosse 1999b:27-28).

Gjenkjennelsen ligner på den samme følelsen man beskriver etter å ha hatt et hukommelsestap. Ved å gjøre bruk av slik argumentasjon kan man tydelig plassere *NKK* etter hverandre i et kontinuerlig og kanskje uendelig spill. Vi har en sirkulær gang (som i en moderne dramaform) – slik vi finner det i Becketts *Endgame*, og nær sagt i livet selv, som en endeløs serie med forsøk på å komme vekk fra det andre (objektene). Like fullt ser det ut som om karakterene innser at det er umulig å rømme. I rømningsforsøket blir de bare fanget enda mer av det nettet som er lagt ut. Sluttreplikken til *Han* åpner for to mulige tolkninger av utgangen. Avslutningen kan leses optimistisk: Ved at *Ho* stryker *Han* over kinnet, godtar de skjebnen og forsoningen kommer. ”[Han:]Nei ho kjem ikkje til å ringe/Ho kjem nok snart tilbake/Og då skal vi vere/åleine saman/vere/åleine/i kvarandre”(Fosse 1999b:84). Men slutten kan òg tolkes negativt, som en ny start i den endeløse sirkulære bevegelsen, som en spiral som det er for sent å komme seg ut av.

I følge Peter Szondi har tematikk rundt fortiden og det menneskelige indre, problemer med å tilpasse seg den overleverte dramaformen. Szondi mente at Ibsen løste problemet ved å komponere funksjoner, ved å lage en funksjonalisering av karakterer og gjenstander, og å legge ut ledemotiv. Szondi skriver om Ibsens *Rosmersholm*:

Hjå Ibsen derimot, er sanninga indre. I henne kviler motiva for dei avgjerder som no kjem for dagen, i henne løyner avgjerdene traumatiske verknad seg og overlever all ytre forandring. I tillegg til ei temporalt fortalt notid, manglar Ibsens tematikk også i denne topiske forstand den notid som dramaet krev. Tematikken skriv seg rett nok fullt ut frå den mellom-menneskelege relasjonen, men har sin stad, som ein refleks av denne relasjonen, berre i det inste av menneska, som er blitt gjort framande og einsame overfor kvarandre. (Szondi 1998:163)

En direkte dramatisk fremstilling av tematikken er heller ikke mulig i *NKK*.

Handlingen vil tilsynelatende spille seg ut på et nåtidsplan, men den blir like fullt ikke avgjørende uten fortiden. Det er i samspill med det fortidige, at innholdet viser seg vesentlig. Tematikken gjør derfor en analytisk teknikk nødvendig. Men likevel forblir tematikken fremmed på en scene. For uansett hvor mye den blir forsøkt komponert sammen med en (i dobbel forstand) nåtidig handling, blir den likevel trykt tilbake til fortiden og inn i menneskenes indre. I følge Szondi er det dette som skapte Ibsens dramatiske formproblem. Dette er også Fosses utfordring 100 år senere.

Fosse synes i sine dramaer å skrive lyrisk. I *NKK* spiller han med språket, han konstruerer lyd og bruker retoriske figurer, men formen henter like mye fra det episke. De lyriske elementene står heller ikke i kontrast til episeringen, tvert imot. Jeg mener at stoffet til Fosse er grunnleggende episk. Det har riktignok lyriske innslag i språkføringen, men lyrikkens egenskaper som for eksempel å løse opp tiden og stedet, finner vi ikke i *NKK*. Snarere må det leses som om vi følger en episk historie på ett sted og i nåtid. Karakterene opptrer i relasjon til hverandre.

Det episke elementet fører til utfordringer for Fosse. Problemene viser seg i formen, og på samme måte som hos Ibsen.

[...] motseiinga [blir] på samme tid både oppløyst og halden ved lag – på den måten at den tematiske motstillinga av subjekt og objekt finn eit underbyggjande grunnlag i det indre av den dramatiske forma, men dette fundamentet er motivert og er difor på si side ein tematisk storleik. Denne på samme tid formale og innhaldsmessige subjekt/objekt-motsetnaden er den samme som i den episke grunnsituasjonen (epikar/gjenstand), men framstår som dramatiske scenar når den blir innkledd i tematikk. Ibsens problem er å framstille ei innvendig opplevd fortid i ei diktarleg form som kjenner menneskas indre berre som objektiverte fenomen, og som kjenner tid berre som ein serie notids-augneblinkar. Han løyser problemet ved at han tenkjer ut situasjonar der menneska står til doms for deira eiga erindra fortid, og slik hentar fortida deira inn i notidas opne dimensjon. (Szondi 1998:167)

Grunnen til at Szondi mener Ibsen sprenger den tradisjonelle formen, er altså på grunn av at hans tematiske materiale i vesentlig grad er romanstoff. For Fosse gjelder det i tillegg at materialet i *NKK* i stor grad er hentet fra romanen *Naustet*. Sammen med gjennomgangen over, gir dette meg i hvert fall anledning til å påstå at *NKK* er inspirert og bygd opp av romanstoff.

Fosse klarer i *NKK* å løse den doble oppgaven, det å skape et nåtidig nærvær og det å funksjonalisere fortiden. I ledemotivene blir fortiden manet frem. På grunn av motivene må karakterene fremkalle fortiden igjen. For i ønsket om å glemme, ligger hukommelsen nærmest:

[Han:]Men vi klarte jo ikkje/å vere der dei andre er/vi klarte jo ikkje/å vere blant dei andre/Vi ville jo berre vere saman/Vi ville jo vere/åleine saman/Vi ville jo ikkje vere der dei andre er/Vi måtte jo bu der ingen andre er/der det berre er/vi som er/Vi skulle jo bu der/berre du og eg/høgare/er åleine saman/Langt vekke/Langt borte/frå alle dei andre/der/langt borte/det var jo der vi så gjerne/ville bu/[Ho:]Men her er så audt på ein måte/Og så er det liksom/nokon her/utan at nokon/er her/Det er audt og ikkje audt på same tid/Det er/bryt seg av/[Han:]Slik er vel gamle hus (Fosse 1999b:21)

Szondi skriver videre at: "Funksjonaliseringa i dramaet skal vanlegvis tene til å underbygge handlingseinskapens kausal-finale struktur, men hjå Ibsen må den byggje bru over avgrunnen mellom notida og ei fortid som ikkje let seg gjere nærverande i notida." (Szondi 1998:164). I *NKK* er det nåtidige og det fortidige vevet sammen i et hele. For det er det nåtidige som gjør det mulig for fortidstematikken å fortsatt forbli uavklart. Dette smelter sammen i *Mannens* skikkelse, som både er en katalysator for parets problem i nåtiden, men også er en legemliggjøring av parets fortid og som symbol tar *Mannen* opp i seg hele stykkets fortidstematikk. Det er viktig å understreke at *Mannen* løser ut parets latente følelser og at det dermed ikke er *Mannen* i seg selv, men symbolverdien i alt det *Mannen* står for som parets fortid kan projiseres på. På denne måten får Fosse de to nivåene til å møtes i én funksjon og øker dermed kraften i den. I *NKK* er først *Ho* bekymret:

[Ho:]Eg veit at nokon kjem/Eg kjenner det vel på meg/Det er så audt her/at nokon kjem til å komme/Nokon kjem/Eg veit at nokon kjem til å komme/[Han:]Nei ingen kjem/Ingen kjem til å komme/[Ho:]Nokon kjem jo alltid/Nokon kjem/Ho kjem/Ho kjem og/set seg ned/sit der/ser deg inn i auga/Eg veit det/Nokon kjem til å komme (Fosse 1999b:26)

Men så blir også *Han* engstelig. Dette er etter *Mannen* har kommet og truffet *Ho* mens *Han* var borte:

[Han:]Eg høyrer/så tydelig steg/Eg høyrer at nokon/er utanfor/Han gjekk vel ikkje/nei/Han er utanfor og går og går rundt huset/*Begge ligg og lyttar*/[Ho:]*litt resignert*/Det er visst nokon utanfor/Han gjekk altså ikkje/Og no så går han rundt om huset/går og går rundt huset/*Pause*/Men det treng jo ikkje gjere noko/Det er jo ikkje/så farleg/om han er der utanfor/om han går og går rundt huset/*Påståeleg*/Det er vel ikkje så farleg/*Mildt*/For no er eg og du/åleine med kvarandre/*Fortvila*/No er vi saman/åleine/i kvarandre/[Han:]*redd*/Han går og går rundt huset/Eg

høyrer vel korleis han går og går/Og snart så stansar han i tunet/Han kjem ikkje til å gå/han kjem vel berre til å komme/igjen og igjen/kjem han til å komme/*han set seg opp på kanten av divanen. Ho set seg opp ved sida av han. Ho ser skremt mot han*/[Ho:]fortvila/Kjem han alltid/til å komme/Han kjem alltid til å komme/Korleis kan du seie slikt/[Han:]Han sa han skulle gå/men han gjekk jo ikkje/Han blei jo berre verande/Han kjem alltid til å komme/[Ho:]Men det går jo ikkje an[...] (Fosse 1999b:64-66)

På samme måte må husets funksjon leses inn i dette doble bildet. Fortiden lever videre i hele huset. Dette blir tydelig når vi følger paret gjennom de forskjellige rommene i deres nye hjem. Huset i *NKK* er ikke lengre kun et hus, for den metaforiske kraften til huset ekspanderer parallelt med at dramaet skrider frem.

Som hos Ibsen blir fortiden også i *NKK* problematisk for karakterene når den dukker opp i nåtiden. Tematiseringen rundt det menneskelige indre er i høy grad tilstede i Fosses drama. Det indre selvet bringes inn i *NKK*. Jeg har kalt det det intrapersonale. Dette står i opposisjon til Szondis begrep om en interpersonal handlingsgang, som han mener var et av de viktigste dramatiske elementene før krisedramatikken. Hos Fosse finnes en 'nåtidig interpersonal handlingsgang' bare på overflaten, den er kun tilsynelatende. Begynner man å grave dypere finner man et helt annet kompleks. Jeg har erstattet Szondis klassiske begrepstirade med min egen: 'fortidig intrapersonal ikkehandling'. Til tross for at dette i utgangspunktet må ses på som konstruerte formale kategorier, vil jeg behandle disse elementene som tematikker i *NKK*.

Fosses drama føyer seg inn i en moderne utvikling – en moderne utvikling jeg her forstår, med inspirasjon fra Peter Szondis teori, som kjennetegnet av ny tematikk knyttet til temporalitet, det indre selvet og språk. Man kan argumentere for at han i sitt formspråk ser ut til å vende tilbake til krisedramatikerne, mens hans kvernende repetisjoner og det sirkulære er formdrag som hører mer hjemme i det moderne, men da manifestert, ikke som form, men som innhold. Så fungerer ikke formdragene lengre som form, men som innhold.

Kapittel C

Ny og tradisjonell – tematikk og form

Et av mine hovedanliggende i dette prosjektet er å studere forholdet mellom form og tematikk. Jeg avslørte tidlig at form/tematikk-balansen vil bære en viktig del av denne oppgavens argumentasjon. Den diskusjonen er helt avgjørende for å kunne fundamentere 'en postfenomenologisk dramaturgi'. En undersøkelse av hvordan Fosse behandler de moderne tematikkene innenfor et gitt formspråk, er derfor nødvendig for å kunne presentere den revitaliserte dramaturgien.

Jeg har i det foregående søkt å belyse den formale komposisjonen av *NKK*. I det følgende vil jeg fortsatt undersøke *NKK*s form, samtidig som jeg vil gjøre et forsøk på å knytte formen til den allerede introduserte tematikktroikaen. For å underbygge de ovenstående påstandene, vil jeg parallelt med tekstanalysen følge Lars Sætres lesning av Fosse-dramaet *Namnet*. Han konkluderer på spørsmålet om hvordan *Namnet* er komponert på denne måten:

Alt dette gir dramaet [*Namnet*] eit gjenopprettande, menings-, samanhengs-orientert preg, også i den forstand at Fosse veljer seg ei "datert" [tradisjonell] dramaform å gå inn og arbeide vidare i. Denne strukturen arbeider for å forankre teksten i ein menneskeleg livssamheng, som rett nok kan vere vanskelig å realisere, men som i alle høve tendensielt kunne gi desse sein-moderne karakterane eit tak, ein "heim". I denne dimensjonen er *Namnet* romleg innretta, det nyttar seg av metaforiske samanstillingar i figureringa (Sætre 2001:175).

Poenget med å løfte frem dette er å prøve å vise at den tradisjonelle formen som Fosse skriver dramaene sine inn i blir utfordret av en motsatt tendens som truer med å sprengte formen innenfra. "Det er den sidevegs, "metonymiske" og stadig forskyvande spiralen, som med stor kraft snor seg rundt og inn i dramaets tema om sjølvvet, menneskas indre, deira sjel og psykologi, deira hug, kropp og eksistensielle einsemd" (Sætre 2001:175). Den moderne tematikken kommer her inn og utfordrer formen. Denne ambivalensen viser en dobbelhet i komponeringen. Til tross for en tilbakevending til klassisk form, skriver ikke Fosse et nytt klassisk drama. De moderne tematikkene som tid, menneskets indre og språket driver *NKK* frem i nye formale konstruksjoner, samtidig som den moderne tematikken søker å gjøre det i en

tradisjonell form. Dette viser seg å ikke la seg gjøre, tematikken står i fare for å sprengte den tradisjonelle rammen og nedfelle seg i den moderne formen.

Bakgrunnen for disse antakelsene og sammenstillingen med *Namnet*, er en tro på at komposisjonen i *NKK* på den ene siden virker oppløsende i behandlingen av de moderne tematikkene, men at den samme komposisjonen på den andre siden holder sammen og søker å opprette struktur. Det er mellom restaurering og oppløsning Sætre finner en tredje tematikk, i det han mener *Namnet* stiller spørsmål om navns og formers funksjoner i menneskelivet. Og det er denne tematikken jeg har overført til min fortolkning av *NKK*. Språktematikken i *Namnet* kan settes i sammenheng med det jeg foreløpig har kalt ikkehandlingen i min tematikktroika.

I min lesning har jeg med inspirasjon fra Szondi og Sætre allerede introdusert påstanden om at det finnes tre hovedtematikker i *NKK*: det intrapersonale, det fortidige og ikkehandlingen. Tematikkene (det indre selvet, temporalitet og språket) drar dramaet mot oppløsning. Samtidig kjemper komposisjonen for å holde på disse tematikkene og gi struktur til et fra før svakt omriss av sammenheng. I stedet for å beskrive innholdet som moderne og forskjellig fra det tradisjonelle, så er det her belegg for både/og-tankens. For like sannsynlig kan det være å anta at Fosse bearbejder de tre tematikkene både som tradisjonelle og moderne. Og da er vi ved et hovedpoeng, nemlig at formen tematikken behandles i er avgjørende. Jeg har i teorikapitlet lansert en påstand om at et av hovedkjennetegnene i en postfenomenologisk dramaturgi er dramaets ambivalens (den moderne ironien). I *NKK* kan jeg vise med et bilde at dramaet internt stiller med en vekt (fra fru Justisias hånd) som veier form og innhold. Denne jamvekten må ses på som et komposisjonelt mesterskap fra Fosses forfatterhånd. Han balanserer dramaet mellom det moderne og tradisjonelle. Et av mine hovedargument i beskrivelsen av en postfenomenologisk dramaturgi, er antakelsen om at i en postfenomenologisk teaterteori balanserer de moderne tematikkene mellom å kreve på ene siden å bli behandlet som innhold og på andre siden som form. Jeg har påstått at min tematikktroika i sin opprinnelse er form, men at den må behandles som tematikk. Disse kategoriene er altså tematisk betinget – men som relasjoner er de i sin opprinnelse formale, og de krever å bli behandlet som form i

og med repetisjonsstrukturene. For når de moderne tematikkene møter en tradisjonell komposisjon, utfordrer de formen, for deretter å nedfelle seg i form.

Jeg vil forklare dette med et eksempel fra *NKK*: Et sentralt tematisk motiv i dramaet er (u)vissheten om (at) ”nokon kjem til å komme”. Denne antakelsen gjentas i evige kvernende repetisjoner. Med ulik betoning og styrke etableres den på nytt og på nytt. Jeg mener at denne tematikken nedfeller seg til form. Det gjør den i det den går over til å bli ureflektert automatikk. Utsagnet blir overfladisk og fordummende. Det blir rykket bort fra det tilsynelatende tematisk meningsfulle. Replikkene er på vei til å bli tingliggjorte. Tematikkene blir materialisert – de blir til form. Dette er ett eksempel på innhold som på denne måten nedfelles som form. De andre motivene som på grunn av repetisjonsstrukturene må leses innenfor denne omfunksjonaliseringen er: Ønsket om å hvile; de like dialogene; lyder fra det de tror er *Mannen*; *Han* sin latter; og den gjennomfrosne nærheten og omsorgen. Alle disse motivene har potensiale til å etablere meningsfulle, eksistensielle sammenhenger i språket og samværet, men de blir brutt, de blir repetert til tingliggjort og automatisk form. I disse punktene, der tematikk nedfeller seg som form, blir uttrykket og ikke utsagnet meningsfullt. Det er derfor viktig å ha klart for seg at de nevnte tematikkene også må forstås som formelement. Jeg har likevel valgt å kalle dem tematikker fordi de i sin effekt har større innvirkning på det tematiske enn på det formale. Elementene er i sin opprinnelse formalt betinget, men som relasjoner er de tematiske, og krever å bli behandlet innenfor tekstens tema. Nettopp dette er kjernen i min argumentasjon om at tematikkene i *NKK* nedfeller seg som form. Mitt forslag til en ny triade er: ’fortidig intrapersonal ikke-handling’. Alle de tre tematikkene kommer inn og utfordrer det tradisjonelle formspråket og truer med å gjøre det om. Det poenget er viktig i den forestående gjennomgangen av disse. Dette blir enda tydeligere når vi tar tak i de tre sentral-tematikkene og sammenligner dem.

Første tematikk – det intrapersonale

Den moderne ensomheten og subjektets avstand til objektet, som er de viktigste elementene innenfor den første og intrapersonale tematikken, er tema som i sin opprinnelse er moderne. Begrepet intrapersonal fungerer i et motsetningsforhold til Szondis teori og hans begrep interpersonal. Jeg forstår Szondis bruk av begrepet interpersonal som et forsøk på å sette ord på en tradisjonell, ja en kan kanskje si en opprinnelig, tematikk i dramaet. Noe forenklet kan jeg si at det inter(mellom)personale beskriver handlinger som går for seg mellom to eller flere subjekter. Det er med andre ord de mellommenneskelige relasjonene som skal plasseres innenfor den merkelappen. Det interpersonale kjenner man igjen fra det tradisjonelle dramaet, det har sin opprinnelse i Aristoteles teaterteori. Forholdet mellom subjekt og objekt har vært konstituerende for dramaet frem til i dag, og det kan ses på som et av de absolutte definisjonskriteriene. I opposisjon til dette, eller i forlengelsen av dette, har jeg etablert begrepet intrapersonal. Den viktigste grunnen til at jeg føler at dette nye begrepet er nødvendig for min undersøkelse, er at jeg mener at det tar høyde for det moderne subjektet. Det intra(internt)personale retter i sin definisjon søkelyset inn i mennesket, mer enn mot relasjonene mellom menneskene. Det lar seg ikke skille i praksis, men som polemisk poeng må man kunne godta et slikt skille. Med dette nye begrepet kan jeg, i tillegg til å undersøke det mellommenneskelige, altså vende stetoskopet inn mot mennesket. Med dette siste bildet ønsker jeg å vise at interessen rettes både mot en psykisk-mental, men i tillegg mot en fysisk-kroppslig, innvendighet. Hovedforskjellen mellom Szondis interpersonale og mitt intrapersonale, kan forstås ved å se på subjektets rettethet – ved å se på forholdet mellom subjekt og objekt.

Min påstand er at den intrapersonale tematikken kommer inn i *NKK* og truer den tradisjonelle formen Fosse benytter. Parets ønske om å komme vekk rommer en indre motsetning. I den formal-tematiske-balansen utfordrer dette ønsket begge sider samtidig. Det tematiske ønsket om å komme vekk får konsekvenser for formen fordi det de vil vekk fra, følger med dem, i dem.

[Han:]Vi reiser bort frå dei alle saman/bort frå alle andre/*Ho stiller seg opp og ser mot han*/[Ho:]*spørjande*/Alle andre/Reiser vi bort frå alle andre/[Han:]Ja frå alle andre/[Ho:]Men kan ein det/vil ikkje dei andre/uansett vere der/Kan ein reise bort frå alle andre/Er det ikkje farleg/[Han:]Men vi vil jo vere for oss sjølve/Det er jo dei andre/alle dei andre/som drar oss bort ifrå kvarandre (Fosse 1999b:15)

Ho sin replikk er profetisk på samme måte som stykkets tittel er det. Underforstått i begge tilfellene er det selvpoppfyllende elementet som replikken (tittelen) setter i gang i det de gjør seg tankene bevisste, og formulerer dem i et språk. Den profetiske tittelen Fosse har valgt, avslører, allerede før vi starter å lese, hva som skal skje. Slik flyttes fokus enkelt fra hva som kommer til å skje til hvordan det kommer til å skje. Man kan argumentere for at fokus flyttes fra utsagn til uttrykk – fra innhold til form.

På den andre siden viser replikken ”Er det ikkje farleg” til en redsel – en moderne redsel som henger sammen med den moderne ensomheten, som i sin opprinnelse også er tveegget. Ensomheten er på den ene siden et gode som man streber etter, men i det den blir etablert, står den i fare for å bli truende. Replikken til *Ho* må på den ene siden leses som et spørsmål, men formuleringen har også en forutsetning i seg om at det vil gå troll i ord. *Hos* antakelse om at det blir farlig, viser at denne redselen og den moderne ensomheten, ikke er spesiell for denne situasjonen, men vil være der uavhengig av sted og tid, i det moderne. Men redselen retter seg allikevel ikke mot noe eller noen konkret, det er en angst som kommer innenfra, fra dem selv. At den er intrapersonal er tydelig i og med at angsten utløses lenge før den egentlig skulle fått fysisk utslipp, altså lenge før *Mannen* fysisk ankommer. Slik oppfylles profetien, nokon kjem til å komme, lenge før *Mannen* er til stede, fordi paret allerede bærer i seg dette som kommer til å komme. Den ensomme, moderne redselen viser seg i det intrapersonale, i den subjektive psyken. *Mannen* som kommer og ødelegger parets symbiose, kan leses som et tradisjonelt komposisjonselement. Men parets redselen for *Mannen* (eller dette uvisse andre) viser seg som en moderne tematikk. Stemmer dette, så vil jeg kunne vise at den intrapersonale tematikken også er form, kanskje er den mest av alt form.

Inne i det som jeg har kalt den intrapersonale tematikken ligger altså det moderne menneskets ensomhet. I *NKK* finner vi den intensivert og synlig. Sætre skriver at det er: ”[...]ei einsemd gitt av fordunkla band til ting og hendingar i fortida,

og til tidas forløp. Den er òg kommen til av brot mellom menneska og med eiga livsverd, og generer bilete av indre smerte og liding. Og den er gitt av eit uklart forhold til tida heretter” (Sætre 2001:151). Dette er riktignok skrevet som en analyse av *Namnet*, men påstanden synes like gyldig for *NKK*. I *NKK* prøver paret imidlertid å rømme vekk fra dette, men kun for å bli innhentet av det igjen i neste instans.

Tematikken går over fra å være tematisk styrende til å bli formalt styrende i det den blir uttrykt i gjentatte formale kategorier, eksemplifisert i repetisjonene. Den moderne ensomheten går fra å være tematikk, der utsagnet er i fokus, til å nedfelle seg som form, der uttrykket blir viktigere. En slik todeling kan underbygges ved å påstå at den moderne ensomheten på den ene siden er samfunnsmessig skapt og at den samtidig på den andre siden er individuell og subjektiv. Dette følger den moderne diskusjonen om balansen mellom subjekt og objekt. Når Fosse fremstiller den moderne ensomheten fra 1990-tallet, tvinger det seg frem en rekke komposisjonelle utfordringer.

Oppsplitting henger sammen med de serielle repetisjonsstrukturene. Man må se på de tematiske repetisjonsstrukturene, her språket, som en del av komposisjonen. Dermed løftes tematikken opp på et nytt nivå, og nedfeller seg i formen, over hodene til karakterene, som derfor ikke er styrende, men blir styrte. Dette vil jeg behandle sammen med de to andre tematikkene: ’det fortidige’ og ’ikkehandlingen’.

Andre tematikk – det fortidige

Lars Sætre er i sin analyse av *Namnet* opptatt av fortiden. Sætre knytter meningsproduksjonen i verket sammen med det fortidige og det jeg i det foregående har behandlet som det intrapersonale, den moderne ensomheten:

Paradokset mellom ei eksistensiell meaning med feste i menneskeleg røyndom, og ei sjølvgenererande figurativ, formalt-lingvistisk skapt ”meaning”, melder seg òg når vi nå skal lese korleis dramaet handterer forholdet mellom einsemda åt karakterane og verkets dunkle fortidsreferanser. (Sætre2001:157)

I fortsettelsen viser Sætre at Fosse, på samme måte som Ibsen, benytter seg av funksjonalisering og ledemotiv i sin håndtering av fortiden. Når paret går inn i huset sitt i begynnelsen av tredje akt, blir fortiden introdusert på samme måte. *Ho* går rundt i

hjemmet og oppdager det gamle interiøret. Hun har aldri sett en så gammel komfyr og et så gammelt kjøleskap før.

[Ho:...]*Eg trur ikkje eg har sett/så gammalt eit kjøleskåp før/Rart at det virkar/Og så gardinene her/Og så den gamle lukta/Ho ser seg rundt i rommet/Og her skal vi bu/Vi har kjøpt huset/kjøpt alt dette/Og no skal vi vere saman/vere åleine/saman i kvarandre/Og hit skal ingen komme* (Fosse 1999b:47)

Men det viser seg snart at denne fortiden, og funksjonen denne fortiden har, ikke nødvendigvis er deres egen. Symbolikken ekspanderer til noe større: I fjerde akt går paret videre fra kjøkkenet og inn i en gammel stue.

[Ho:...]*Og det er jo ganske fint her/Stova er fin den/Og så alle bileta som heng på veggane/Dei ser begge rundt i stova/Her er jo nesten alt/slik det har vore/i mange mange år/Ho ser interessert rundt, festar seg ved eit portrett av ei ung kvinne, det heng på langveggen rett imot/Det biletet der/på veggen der/peikar/det må vel vere av ho/som budde her før oss/av bestemor/bryt seg av, ser mot han, så raskt/Der der borte/peikar/der borte/ho du ser på veggen der/den unge kvinna/på biletet der/det må vere av henne/av bestemora/den gongen ho var ung/Ho slepper armen hans, går bort til portrettet, stiller seg opp framfor det. Han blir ståande igjen på golvet. Ho ser mot portrettet. Pause/Ho må ha vore vakker.* (Fosse 1999b:54)

I samtalen videre diskuterer paret om fotografiet av bestemoren ligner på *Mannen*, altså om det vakre portrettet er lik trusselen utenfor. Dermed etableres en bro fra det fortidige, via deres egen fortid, til nåtiden. Bildene blir til motiv i diskusjonen. *Ho* finner enda et fotografi, denne gangen er det et brudebilde av de to som bodde der før, bestemoren og mannen hennes. Til sist oppdager *Han* et bilde av *Mannen*, et konfirmasjonsbilde av ham. Motivet leder videre:

[Han:...]*Litt ironisk/Her er eit bilete av han/kledd i dress og slips/pause. Nølande/Merkeleg at han ikkje/tar bort slike bilete/av seg sjølv i alle fall/før han sel huset/[Ho:]Ja det er ganske merkeleg/Han går og åpner ei dør...[Han:]ser mot henne/Og her er kammeret der ho/nøler/der/ho gamle sov/Det luktar gammalt piss/innestengt og skite/Og malinga er flassa/Senga er i uorden/Han går inn i kammeret. Ho går bort og stiller seg opp framfor konfirmasjonsbiletet. Ropar frå kammeret/Og under senga står det ei potte/halvfull av gammalt og røte piss/At det går an/Ho held fram med å sjå på konfirmasjonsbiletet. Skremt/Jammen står det ikkje ei potte/halvfull med gammalt piss/under senga/At det går an/[Ho:]Ei potte halvfull/av gammalt piss/[Han:]frå kammeret/Vi må sjå å få det tømt/[Ho:]Det er så mykje som må gjerast/her/med dette huset/[Han:]frå kammeret/Vi skulle vel aldri/ha kjøpt det huset her* (Fosse 1999b:58-60)

Motivene fra fortiden blir med ett mye nærmere, og også farligere, i det de finner en potte med gammelt piss. Det er fortidige element som må behandles i nåtiden. Både bildene og potten med piss er med på å etablere fortiden som en kilde til lidelse og

sorg i nåtiden. Fortiden fremstår på denne måten som en objektiv forbannelse, som henger i huset og er uavhengig av enkeltindivider og dermed også av parets situasjon. Samtidig kan potten med piss i sin biologi kun være knyttet til en person, et subjekt.

Fortiden er, på samme måte som den moderne ensomheten er det, både universal og utvendig, men den er i det samme også knyttet til det subjektive og innvendige. For det er ikke en fortidig handlingsgang som er tema, men fortiden i seg selv, en erindret fortid som virker videre i det indre. Fortidselementene er låst og lukket. Fotografiene er tatt for lenge siden, motivet er stivnet, og potten med piss er for lengst avskåret fra en virkelig tid. Men begge disse ledemotivene åpner seg og fungerer i nåtiden. Fotografiene blir levende når *Mannen* står i forlengelsen av dem. Pisset lever i seg selv i den pågående forråtnelsen, lenge etter at den biologiske kroppen er død og borte. Symbolene blir sterkere i møtet med parets nåtidige blikk. Den tematiske sammenhengen mellom de etablerte fortidsminnene som viser seg i døde ting og de levende problemene paret har i nåtiden, blir eksistensielt forankret og ikke-motivert, men likevel truende og gyldig. Det viser seg tydelig når paret prøver å bygge et meningsfullt nå, på de vanskelige fortidige premissene. Ønsket om å være alene og sammen, og å rømme vekk, blir hyppigere uttrykt både fordi utryggheten legemliggjør seg i *Mannen* og fordi fortiden materialiserer seg i bilder og gjenstander. På den ene siden åpner dramaet for å gi paret en motiverende fortid i en eksistensielt meningsfull nåtid, men på den andre siden fremstår en uløst og språkløs relasjon mellom dem i en repetisjonsstruktur som utsetter meningen. Repetisjonene blir slik hentet opp fra fortiden og satt i gang i nåtiden.

[...]kvar gong dramaet arbeider i retning av å opne for motiverande og forankrande samanhengar i fortida *for* nåtid og framtid, blir desse potensielle eksistenssamanhengane støtt brotne. Vi får difor samstundes kjensla av å bli ståande att med umenneskelege, ikkje-fenomenale repetisjonsstrukturar, som ikkje evnar å løyse mellom-menneskelege kriser og problem ved motivert inngripande handling av korkje karakter eller dramatikar i eit eksistensielt, meningsfullt rom. Repetisjonsstrukturane er difor ambivalente. Dei er paradoksale eller "ironiske" figurar. [...] Denne "formingsviljen" representerer eit vesentleg subjektivt utsyn, ei vinkling, som arbeider heilande og forsonande overfor eit forsoningslaust univers. Slik har dramaet ei skjør meining og dannar ein samanheng. Det gir ein gjenopprettande impuls. (Sætre 2001:162)

Det siste elementet i behandlingen av det fortidige vil være antagelsen om at paret har vært der før. De har sannsynligvis ikke vært på dette stedet (selv om man som leser

heller ikke kan vite det sikkert), men de har vært i en tilsvarende situasjon før.

Fortiden henter dem igjen igjen:

[Han:]Og han skal komme igjen/Han skal komme igjen/Han kjem til å komme/*Han begynner å gå att og fram i tunet. Pause. Roleg*/Du visste jo at nokon måtte komme/Eg visst det vel eg òg på ein måte/Men eg ville berre ikkje vite det/Og du har visst det heile tida/*Han stansar, ser mot henne. Hissig*/Du ville jo at han skulle komme/Du berre seier at du ikkje vil/at nokon skal komme/men eigentleg er det/ikkje noko anna du vil/*Han ristar oppgitt på hovudet* (Fosse 1999b:41)

Samtidig kan også uttalelsene tolkes som om hun opplever et déjà vu. Spørsmålet blir derfor hvorfor hun vet. Om hennes redsel bygger på en konkret hendelse i fortiden eller bare ligger i underbevisstheten, spiller mindre rolle. Begge alternativene viser i konsekvens til det fortidige. For *Ho* gjenkjenner ikke situasjonen fullt ut. *Ho* er ikke sikker på at det virkelig kommer til å komme noen i begynnelsen, men det trer frem litt etter litt. *Ho* sier også at hun ikke vet hvem som skal komme, men hun vet at noen skal komme og banke på. Vi står igjen med en rekke innebygde referanser til en fortidig problematikk. Karakterene klarer ikke å forholde seg til fortiden og problemene verken i sin egen bevissthet eller i et språklig fellesskap. Nåtiden blir innhentet av fortiden, men ikke som hos Ibsen der fortiden gradvis avsløres. Hos Fosse avsløres ikke fortiden, verken for leser, eller for karakterene i noe særlig grad. Men det fortidige ligger og ulmer. Det spinner, og kommer tilbake og tilbake. I evige repetisjoner blir ikke fortiden en mulighet til forsoning og erkjennelse, men tvert om, heller til lidelse og sorg. På denne måten kan man se på de tematiske repetisjonsstrukturene, her eksemplifisert som det fortidige, som en del av komposisjonen. Dermed løftes tematikken opp på et nytt nivå, og nedfeller seg i formen, over hodene til karakterene, som derfor ikke er styrende, men blir styrte. Dette skal jeg begrunne i delkapitlet 'Sentral-tematikkens overgang til form', der jeg vil behandle dette for alle de tre tematikkene under ett.

Tredje tematikk – det språklige

Den tredje tematikken i min triade kalte jeg for 'ikkehandling'. Denne tematikken har klare moderne eller postmoderne trekk over seg. I *NKK* viser ikkehandlingen seg som

en språklig tematikk. Språktematikken erstatter den tradisjonelle handlingen. Kommunikasjonen blir det handlingsbærende elementet. Det er altså ikke kommunikasjonens emne (hva de snakker om) som er viktig for diskusjonen, det er språket i seg selv som må undersøkes. Det er ikke *Mannens* ankomst som i seg selv er utløsende, det er bevisstheten om hans eventuelle ankomst, som er avgjørende. Dette vesentlig i forlengelsen av diskusjonen rundt begrepet fenomenologi. Blikket og subjektets rettethet er viktige poeng i forsøket på å etablere 'en postfenomenologisk dramaturgi'. Nøkkelen ligger i språket.

Mens Sætre er inspirert av tradisjonen fra Husserl via Heidegger, supplerer Lehmann Husserl med fransk semiologi. Niels Lehmann er opptatt av språket. "I tankene har jeg Luhmann, der faktisk anser sin systemteori for at ligge i direkte forlængelse af fænomenologien" (Lehmann 2001:7). Ved å hente inn Luhmann, argumenterer Lehmann for at kunsten fremstår som en systematisk, konstruert virkelighet. Lehmann knytter begrepet 'å beskrive' til overflaten (postfenomenologisk) og det 'å forklare' til dybden (fenomenologisk). I *NKK* vil *Mannen* 'forklare' huset, mens paret heller vil 'beskrive'. Slik knytter Lehmann det an til Fosse:

Fosses dramatikk er en konstruert dramatikk overfor de karakterene med tradisjonelle virkemidler, og ikke epistemologisk. [...Den] går ikke i dybden, men beskriver overflaten. [...] Fosse vil ikke forklare noe, men vil skape en effekt som tar vår bevissthet nye veger. (Lehmann 2001).

Effekten blir skapt i det språket fjernes fra subjektene, og dermed gjør menneskene fremmede. Det er i språket vi definerer vår felles bevissthet, en bevissthet som igjen definerer vår virkelighetsoppfatning. Med et sideblikk på Fosses *Gnostiske Essay* finner vi en parallell. Jon Fosse har et skeptisk språksyn. Han forklarer at problemet er det å ikke kunne klare å sette ord på treet.

Eg fekk det for meg at eg aldri kunne klare å setje ord på mønsteret av greiner mot skyene som så vidt rørte seg mot himmelen, eg kunne aldri klare å beskrive det, men noko anna, noko språket var i stand til å kunne seie, måtte eg derimot kunne få sagt på ein like skikkeleg måte som akkurat den greina mot himmelen fekk sagt sitt til meg akkurat slik eg var der og då. (Fosse 1999a:267)

Husserl på sin side sier:

[...] jeg ser noe som går langt ut over det som uttømmes gjennom min øyeblikkelige erfaring. Det jeg ser, la oss si et tre, har for eksempel en bakside som jeg ikke ser fra der hvor jeg er, men jeg ser noe, et tre, som har en bakside. Går jeg rundt det og ikke finner noe bakside, oppgir jeg troen på at jeg ser et tre. Jeg omstrukturerer min erfaring og mener for eksempel fra nå av at det er en kulisse jeg har foran meg. (Ingarden 1970)

I *NKK* setter Fosse spørsmålstegn ved kommunikasjonen. Jeg mener at språket som formalt grep, truer innholdet og setter det under press, fordi språket i seg selv ikke lenger er form, men også innhold. Språket er tema for parets diskusjon – språket er tema i stykket. Lehmann snakker samtidig om en postfenomenologisk tendens – at språket kommer inn og spolerer mening. Dette står i kontrast til det fenomenologiske synet – at det finnes en intensjonalitet mellom mennesket og omgivelsene, slik at de styrer handlingen og bygger mening. I *NKK* finnes ikke denne umiddelbarheten mellom språket og betydningen. Replikkene bygger tilsynelatende ikke mening. Språket mangler sitt feste. Det er ugrunnet og automatisk repetert. Lars Sætre sier at det går på tomgang.

Sætre er i denne sammenhengen opptatt av de repeterende elementet. Dette gjelder for alle de tre tematikkene mine, men i denne sammenhengen snakker han om språket – det repeterende språket som truer innholdet, og gjør seg om til form:

Dei spiralliknande repetisjonsstrukturane [...] øydelegg den dramatiske formas koherens, og trugar med å gjere verket til ei reint lingvistisk eller estetisk form. [...] Denne repetisjonsstrukturen er i Fosses tekst såpass sterkt framtrедande at den som nedfelt form trugar med å gjere seg til sjølve "innhaldet", og dermed å gjere det av med det mellom-menneskelege i dramaets tematikk. [...] Men dette skjer altså ikkje fullt ut, sidan verket òg har ein motsatt tendens. Dramaet, imidlertid, står i ei ytterst skjør likevekt nettopp her (Sætre 2001:176).

Det talte, innholdet i de automatiske replikkene som gjentas og gjentas, truer i neste omgang med å gjøre seg om til form. Dialogene går fra å være et middel for kommunikasjon til å være en rekke usammenhengene monologer, i enkelte parti er det bare unntaket at neste replikk hefter seg på meningsinnholdet til forrige avleverte replikk. Når man skriver, blir det kalt automatskrift, jeg er fristet til å låne det begrepet og kalle de bulemiske monologene i *NKK* for automattale. Replikkene er en slags essayistisk-assosiativ talestrøm, som riktignok kommer ut av munnen på karakterene, men samtidig kommer den ikke ut av, men går heller over, hodet på dem.

Språktematikken nedfeller seg, på samme måte som de andre tematikkene, nå som form. Tematikkene blir form.

[Han:...]*Kom no og set deg attmed meg/Spørjande/Vil du ikkje setje deg/Ho nikkar/[Ho:]Men det er jo nokon andre her/Nokon kjem til å komme/Med fortvilning/Vi kjem aldri/til å få vere åleine saman/Vi kjem aldri til å få vere saman/[Han:]Kom no/set deg ned/Vi er jo nettopp komne/Ho går og set seg ned attmed han på benken/[Ho:]Men nokon kjem til å komme/eg veit det/Eg kjenner på meg/at nokon kjem/nokon vil ikkje/la oss få vere i lag/Nokon kjem til å komme/[Han:]Ingen er her/Ingen kjem til å komme/[Ho:]*høgt*/Eg veit at nokon/kjem til å komme/[Han:]Nei/[Ho:]Aldri lar dei oss/få vere i lag (Fosse 1999b:23)*

Han må prøve å bryte inn i *Hos* boble, men hun inviterer han ikke inn. I tillegg blir det tydelig at allerede nå styrer det eller den som kommer til å komme, som de tror kommer til å komme, deres situasjon. De styrer ikke selv. Men foreløpige er dette truende trykket, enten det blir konkretisert som en person eller noe annet, kun en språklig konstruksjon. Den er innvendig og konstruert i språket. Samtidig blir det levende og nært når de må sette ord på det og slik legemliggjør de sin egen fare i dialogene. Språket er innvendig og ensomt helt til det blir oppkonstruert og viser seg utvendig i det det nedfelles i lyd.

Sentral-tematikkens overgang til form

Jeg mener altså å ha belegg for at *NKK* føyer seg inn i Szondis teori om stilforandring. Szondi mente at når dramaformen i det moderne møter nye utfordringer på grunn av de tematiske forandringene, søker den å løse det med en ny stil: "What unites the various works of this period (and can be traced back to the transformation in their thematic) is the subject-object opposition – an opposition that determines their new dimensions" (Szondi 1987:46). Det som er viktig med teorien om stilforandring er for mitt prosjekt at Peter Szondi knytter den spesielt til to tema: det indre selvet og temporalitet. I tillegg bringer Fosse selv, etter min mening, også inn en ny språktematikk. Det er altså med inspirasjon i dette jeg har valgt å kalle disse tre tematikkene for: det intrapersonale, det fortidige og det språklige. Disse tre tematikkene føyer seg inn i Szondis tanker om det nye innholdet som han finner i det moderne drama. Szondi mente at det utfordret den tradisjonelle formen, og at

innholdet nedfelte seg i form slik at dramaet måtte komponeres på nye måter. I det følgende vil jeg vise at den moderne tematikken i ytterste konsekvens søker å nedfelle seg selv som form. Denne konflikten mellom en ny tematikk og en tradisjonell, nedarvet form er helt avgjørende for både Szondis og mitt prosjekt. Form/tematikk-balansen er et av de viktigste elementene oppbygging av 'en postfenomenologisk dramaturgi'.

Det er Ibsen som er Szondis kroneksempel på det moderne dramaets ufullkomne ideal. Szondi mener Ibsen i denne krisen viser seg som en modernist: Han demonstrerer et ideal av nåtid samtidig som han viser at det er uoppnåelig. I følge Szondi virkeliggjøres det moderne dramaet bare ved å komme til kort. Spørsmålet blir så om man kan påstå at også *NKK* gjør det. Jeg mener at *NKK* hele veien balanserer på en egg mellom form og innhold, forstått i den historiefilosofiske tradisjonen fra Hegel som Szondi bygger sin teori på. Tema plasserer seg inn i det moderne. Men tematikken blir likevel fanget inn av en tradisjonell form.

Med dette kan man si at for alle de tre sentral-tematikkene ligger det en dobbelthet allerede i deres utforming. Denne tvetydigheten tar høyde for både det utvendige og det innvendige. Med det mener jeg at *NKK* behandler problemkompleks som er felles og samfunnsskapte og samtidig problem som er subjektive og individuelle, sagt med andre ord; vi har med en objekt/subjekt-konflikt å gjøre. Jeg har søkt å vise dette i behandlingen av tematikkene: det intrapersonale, det fortidige og det språklige. For det er her begrunnelsen for å beskrive tematikkene med merkelappen 'moderne' ligger, begrunnelsen ligger i forlengelsen av at subjektet river seg løs fra objektene.

Ved slutten av det 19. hundreåret fornekter dramaet på denne måten i sitt innhold det som det av truskap til tradisjonen vil halde fram med å hevde som formal utsegn: det mellom-mennekelege sitt temporale nærvære. Det som knytter dei ulike verka frå denne tida saman, og som viser tilbake til endringa i tematikken, er den subjekt/objekt-motsetnaden som bestemmer det nye grunnriset i dei. (Szondi 1998:166)

Et viktig poeng hos Szondi er at subjekt/objekt-kløften presser seg inn i tematikken og får store konsekvenser for formen.

Dette forholdet mellom subjekt og objekt er tematisk betinga – men som relasjon er det *eo ipso* formalt, og det krev å bli forankra i verkets formprinsipp. På bakgrunn av dette kan det moderne dramaets indre motseiing formulerast slik: i forma vil subjekt og objekt gå dynamisk over i einannen, medan innhaldet vil skille statisk mellom subjekt og objekt (Szondi 1998:167).

Szondi argumenterer for at dramaet trenger noe helt annet enn nåtidig interpersonal handlingsgang. Subjekt/objekt-kløften trenger seg inn i tematikken i dramaet, og utløser en kollisjon mellom tidsaldre, perioder og selvbilder – en kollisjon mellom den tradisjonelle formen og det nye innholdet. Szondis teori viser utviklingen i tre trinn, som hver for seg spiller på dialektikken mellom form og innhold. Ifølge Szondi innebærer dette at trinnene i denne utvikling ikke bestemmes bare ved å fungere som ledd der form og innhold samsvarer med hverandre (tradisjonelle), men at de heller skilles fra hverandre (moderne). De tre sentral-tematikkene jeg har ment å finne i *NKK*, nedfeller seg alle i ytterste konsekvens som form. *NKK* omhandler ikke lenger de nåtidige mellom-menneskelige eksistensproblemer, som stykket tilsynelatende inviterer til diskusjon om. Relasjonene er reduserte til en rekke subjektive utsyn, redusert fra det Szondi kaller interpersonal til det jeg kaller intrapersonal. Nåtiden er hos Fosse ikke annet enn en ny fortid. Handlingen erstattet av en rekke utsagn med språket som buffer mot livet. Handlingsgang er erstattet av det språklige. Når disse tre tematikkene blir omdannet til relasjoner mellom subjekt og objekt, i overgangen fra Szondis tradisjonelle kategorier til mine moderne tematikker, blir faktorene samtidig relativiserte. Nåtiden blir relativisert av fortiden, som nåtiden får i oppgave å avdekke som gjenstand. Det interpersonale blir relativisert av det subjektive perspektivet som det fremstilles i. Handlingsgangen blir relativisert av de objektive tilstandene som den skal fremstille. Alle tematikkene har potensiale til å etablere meningsfulle, eksistensielle sammenhenger i språket og samværet, men de blir brutt, de blir repetert til tingliggjort og automatisk form. De fungerer ikke lengre som meningsbærende tematiske motiv – de fungerer nå som form.

Samtale og samvære, tanke og meining blir til sekundære fenomen – dei er ikkje lenger primært menneskelege, men avleidde av tingas automatiserte dominans. Samværsformene *reproduserer* seg over hovudet på karakterene, men bokstaveleg tala som ytringar i det tingleggjorte hopehavet dei har. (Sætre 2001:167)

Det er blant annet i språkuttrykket (som er et formelement og må forstås som noe annet enn tematikken 'det språklige') denne forvandlingen blir synlig. I de serielt gjentatte uttrykkene forandres innhold til form. Dette må ikke ses på som en nedgradering av sentral-tematikkene, men tvert imot som en oppjustering. For det er på dette nye nivået, som form, tematikkene blir vitalisert og kan leses av som en mening. Paradoksalt nok skapes denne meningen når de nye formelementene kodes av igjen, nettopp som fornyet innhold. Det er kommet til at både språket (det språklige), det indre selvet (det intrapersonale) og fortiden (det fortidige) er blitt låste og tingliggjorte. Deres opprinnelige tematiske innhold er borte. Det stivnede parforholdet, de låste subjektene, de faste fortidige bildene og det bundne språket, er alle blitt automatikk.

I forholdet mellom restane av menneskeleg situasjon, og avleidd, automatisert språk, er vi vitne til nok ei omfunksjonalisering: *Eit innhald* (det menneskeleg indre, sjela, kjenslelivet, og menneskas psykologi) er her i ferd med å *nedfelle seg som form* – idet det blir til objektivert, tingleggjort, ustoggeleg repetert språk. Omvendt formulert: Paradoksalt nok er det ei bestemt form for sidevegs, serielt-repetivt språk som her er i ferd med å bli "tematisk". Det dreier seg ikkje (lenger) om den fenomenale, eksistensielle, situasjonsbundne og intensjonalt motiverte, indre menneskeligheten. (Sætre 2001:167)

Kapittel D

Fanget

Jeg hevdet i definisjonen av 'en postfenomenologisk dramaturgi' at det finnes to bevegelser som jobber samtidig i dramaet: En som vil oppløse og en som vil restaurere. Og i forlengelsen av dette påsto jeg at den nye dramatikken, til tross for at den på den ene siden jobber mot oppløsning, på den andre siden tilbyr en mening. Denne meningen skapes i dramaet – i møte mellom karakterene som er på jakt etter en fenomenologisk-eksistensiell mening.

Lars Sætre argumenterer for at Jon Fosses karakterer fremstår som fanget av noe større enn seg selv. Han mener at det blant annet viser seg i at de mangler et språk å håndtere livene sine i og, som han uttrykker det, at de store komponerende byggeklossene jobber mot hverandre og ikke for å tilby karakterene en eksistensiell forankring. De formale repetisjonene går over hodet på karakterene og de er ikke lenger, i følge Sætre, fenomenalt styrende, men de blir styrte. Om *Namnet* skriver Sætre:

For *Namnet* har ein heilt paradoksal, "ironisk" struktur. Det freistar å gjenopprette samanhengar av meining og autentisk liv, men styrer samstundes i stikk motsett lei. Det opnar mot ei oppløysing av einkvar samanhengsskapande, menneskeleg gestus. Det styrer mot ei tingleggjering av alle menneskelege relasjonar (som i tradisjonen jo har vore dramaets primære oppgave å diskutere og forbetre). Dette gjer verket gjennom eit språkleg repetisjonsmodus som gjer menneskas tale og handlingar til avleidde, eit modus som går over hovudet på dei, men talar i deira stemme. (Sætre 2001:175)

Jon Fosse har ved flere anledninger gjentatt et ungarsk teatersitat for å beskrive prosessen med å skrive drama: Han leter etter engelen som går over scenen. Dette bildet kan være et utgangspunkt for å søke å forstå mer av *Nokon kjem til å komme*. Ved lesing av dramaet (og kanskje enda tydeligere under en oppsetning) fremstår karakterene som fanget av noe større enn seg selv. Med det mener jeg at den dramatiske handlingen ikke blir styrt av karakterene. I *NKK* kan *Mannen* forstås som en eksemplifisering av en utenforstående kraft som griper inn i livet til *Ho* og *Han*. *Mannen* må leses som et bilde på noe større enn seg selv. Å ødelegge parets "idyll" må forstås som en ubevisst handling fra *Mannens* side – han opptrer ikke med å splitte

paret som mål. *Mannen* skjønner ikke konsekvensene av sine handlinger. På den måten kan vi ane en overstyring fra en utenforstående kraft i dobbel forstand.

[Ho:]*fortvila*/Kjem han alltid/til å komme/Han kjem alltid til å komme/Korleis kan du seie slikt/[Han:]Han sa at han skulle gå/men han gjekk jo ikkje/Han blei jo berre verande/Han kjem alltid til å komme/[Ho:]Men det går jo ikkje an/Han sa jo at han skulle/la oss få områ oss åleine/Han skulle gå/Først seinare/skulle han komme tilbake/Vi skulle jo få områ oss/[Han:]Men no er han kommen tilbake/*Liksom litt modig*/Men døra er jo låst/[Ho:]Er du sikker på at det er nokon/som er der/utanfor huset/*Han nikkar* (Fosse 1999b:65-66)

Mannen er kun et middel, eller rettere sagt, en personifisering av det jeg kaller den utenforstående kraften. Det kan være fristende å kalle den symbolske kraften til *Mannen* for en metonymi. Det er tanken på at *Mannen* kan komme, kan komme til å komme, som er avgjørende.

Karakterenes subjektive reaksjoner er *avleidde*, dvs. objektivt produserte (av noko anna enn av karakterane "sjølv") over hovudet på dei, men ytrar seg *i* dei og gjennom stemmene deira. Sjølv innhaldet i det menneskelege fell bort og blir til formdrag, og er ikkje eit fenomenalt, ontologisk basert, indre sjeleleg medvit. (Sætre 2001:165)

Det jeg ønsker å kalle den utenforstående kraften, må forstås som et bilde på at det som driver frem og motiverer utvikling og forandring ikke ligger på samme nivå som handlingen. Gjennom repetisjoner skal temaet innarbeides, men i Fosses drama virker repetisjonene i stedet oppløsende fordi språket går over hodet på karakterene og livssituasjonen deres. På grunn av denne språklige strukturen, mister man det det repetitive skal gripe fatt i. Man kan si at språket styrer handlingen. I *NKK* blir repetisjonene virkeliggjort som symbol ved for eksempel det man kan lese som en meta-kommentar, den utålmodige bankingen på døren:

[...Han:]Hørde du noko/*Ho ristar på hovudet. Litt høgare*/Ingenting/*Igjen ristar ho på hovudet. Han ser igjen ut vindauget. Og så bankar det på. Han ser redd mot henne. Ho ser mot han med store redde auge. Han ristar på hovudet, så går han og set seg ned igjen på benken. Ho går og set seg ned på stolen. Igjen bankar det på, hardare denne gongen. Dei sit stille og ser på kvarandre*/[Ho:]*låg*/Vi opnar ikkje/*Han ristar på hovudet. Entusiastisk*/Vi lar han berre stå der/*Han nikkar. Det bankar igjen på*/Han kan jo berre stå der og banke/*Vi treng ikkje opne*/Huset er jo vårt/*Vi opnar vel berre for den vi vil*[...] (Fosse 1999b:50)

Det tilsynelatende uendelige repetisjonsmønsteret påvirker og styrer karakterene. Dette viser seg konkret i eksempelet med bankingen, men repetisjonene er også mer skjulte,

men i høy grad tilstede og betydningsfulle, i komponeringen, både i innhold og form. Det er i repetitive sykluser dramaet spiller seg frem. Her vil jeg minne om at det for Derrida er forskjellen, forskyvningen, gjentakelsen og erstatningen som skaper mening. Lars Sætre påstår i forlengelsen av dette at:

[...] på den andre sida framstår nå den uløyste (og språkause!) relasjonen [...] òg som ein repetisjonsstruktur i ein *sidevegs* dimensjon, her faktisk òg som spegelfigur, utan eksistensiell forankring. Repetisjonen går då over hovudet på karakterene; dei er ikkje lenger fenomenalt styrande, men blir styrte. (Sætre 2001:161-162)

Sætre forfølger dette videre ved å bruke begrepsparet fenomenal og ikkje-fenomenal. Jeg forstår begrepene som redskap til å trenge inn i dramatekster generelt og Fosses dramatikkk spesielt. Og her kommer endelig Sætres begrepspar fenomenal og ikkje-fenomenal til sin rett. Det fenomenale viser seg i en tradisjonell behandling av mellommenneskelig forhold, der en fenomenologisk tilnærming legges til grunn i forholdet mellom subjekt og objekt. Det ikke-fenomenale vil jeg sette i forlengelsen av det postfenomenologiske. Hos Sætre er poenget at karakterene ikke lenger er fenomenalt styrende, men blir styrte. Litt forenklet kan jeg påstå at den fenomenologiske menneskelige livssammenheng er blitt oppløst i *NKK* og blitt erstattet av noe annet. Dette andre byr ikke lenger på en logoscentrisk meningsfull og tradisjonell løsning på hvordan vi skal leve og innordne våre samliv. Men jeg har like fullt insistert på at det finnes en mening i *NKK*. Vi må kunne gi plass til Sætres begrepspar i den samme analysen. Dikotomien fenomenal og ikke-fenomenal trenger ikke være en dikotomi. De to begrepene kan fungere side om side i det samme. Dette er en parallell til påstanden som settes om at meningstap og meningsdannelse kan eksistere sammen og samtidig. I det neste delkapitlet vil jeg diskutere mening.

Mening

I *NKK* skiller tematikkene de meningsfulle egentankene og selvfølelsen fra deres i utgangspunktet bærende karakterer. Karakterenes bevissthet om og holdning til tematikkene, er ambivalente. Slik fremprovoserer de selv en ironisk-paradoksal holdning. Og denne holdningen blir deretter overtatt av leserne. Karakterenes

bevissthet ligger på to nivå: Det ene er en vanlig psykologisk bevissthet om sin egen eksistens og sosiale stilling. Det andre går over hodet deres, men er like fullt en bevissthet om noe. Vi må spørre oss: Hva vet karakterene og ikke vi? Hva vet både de og vi? Og vet alle karakterene det samme? Hva vet vi og ikke karakterene? Hva vet bare dikteren? Hva vet heller ikke han? Slik er jeg ved et nytt stort dilemma når jeg nå skal søke å finne belegg for min påstand om at det finnes en mening i en tekst som jeg har slått fast ikke tilbyr en mening i tradisjonell forstand: For for hvem er denne meningen meningsfull? Jeg introdusere både en eksistensiell mening for de fiktive karakterene, en intensjonal mening fra forfatteren og en avlest mening for leseren. Jeg tror like fullt at det går an å tillate seg å behandle alle disse tre instansene på en gang, og bruke det på et slags minste felles multiplum som har alle de tre elementene i seg.

I det følgende ønsker jeg å behandle dikotomien mening/meningstap, og vise at den er et viktig moment i fortolkningen av *NKK*. Fosse synes å ha interessert seg for disse to elementene i hele sitt forfatterskap, og ikke minst kombinasjonen av dem og mellomrommet mellom dem. Forholdet mellom mening og meningstap trenger ikke være logiske motpoler, slik man først skulle anta.

Denne helheten synes å være en filosofisk posisjon som formidler mellom to måter å forstå mennesket på. På den ene siden er det noe sårbart og forgjengelig ved alle menneskelige meninger og relasjoner, vi befinner oss i en slags meningsløshet. På den andre siden kan det umiddelbare og sanselige være noe positivt, det kan knytte en kontakt mellom individet og fellesskapet, og det kan virke som en kilde til mening. Vi er altså på den ene siden løsrevet fra mening, og på den andre siden koblet til mening. Det virker som om Fosses diktning ønsker å ta begge disse elementene til seg, bevare dem, og i tillegg skape et tredje rom mellom dem. Dikotomien meningstap – meningsdannelse er ikke en dikotomi, gjennom det ene kan det andre eksistere. (Meisingset 2005:38)

Niels Lehmann har slått fast at Fosses dramaturgiske forståelse er ny ved å påstå at han åpner for en gjenoppdaging av det han kaller den kathartisk-energetiske dramatradisjon og at han gjennom den postfenomenologiske tradisjonen reinstallerer kunsten som en slags homeopati:

Ved på et konstruktivistisk grundlag at genoptage og radikaliserer en pathos, der beror på en indlevelse i bestemte figurers færden, træder Fosse ned fra abstraktionsniveau. *Nokon kjem til å komme* fremstiller ikke jalousien som sådan, men indskrænker sig til at beskrive, hvorledes den melder sig problematisk for et helt bestemt par. Så vidt jeg kan se, er denne sanseliggørelse af pathos netop mulig, fordi beskrivelsen ikke skal tilfredsstille et bestemt epistemologisk grundsyn, men derimod skabe en umiddelbart sanselig reaktion fra publikum [...] Mere end af noget som

helst andet fremgår heraf, at den postfænomenologiske dramatik undgår moralfilosofens fangarme uden at blive opslugt af epistemologiens. (Lehmann 2001:17)

Han argumenterer for at Jon Fosse skriver ny dramatik. Jeg har søkt å vise at Fosse skriver på en ny måte som både tar hensyn til nye tematiske fordringer og samtidig er ydmyk for de tradisjonelle formelementene.

Bare slik kan man skrive drama i dag, om vår tid, om våre utfordringer, mener Lehmann. Jeg påstår at hvis dette er tilfelle, ligger løsningen i at Fosse presenterer oss for en "ny" mening i det han klarer å overkomme den enten/eller-logikken i dramaturgien, hvor åpen/lukket-motsetningen har vært gjeldende. Hvis vi kan godta at en slik forståelse har vært, og til dels fortsatt er, gyldig i vår vestlige dramatradisjon, må man deretter spørre seg hva det nye består i. Hva gjør en eventuelt oppløsning av denne motsetningen med de nye dramatekstene? Hvilken ny mening tilbyr i så fall *NKK*?

Om mening skriver Jon Fosse i sine gnostiske essay:

Og kva er meining? [...] For kva er det forunderlege som skjer når vi forstår? Når vi til og med kan forstå ei meining utan meining? Meining er knytta til noko materielt, men den er noko anna enn det materielle. Kva er det andre meining er? Og meining er jo heile tida i rørsle, ein forstår nytt heile tida? Kva er det som skjer? I alle fall finst meining, om ikkje den store meininga. For det å ha den store meininga, det å ha forstått "meninga med livet", som det heiter, verkar på meg som noko umogeleg, nesten ein slags *contradictio in adjecto*, den store meininga kan umogeleg vere ei, til det er til og med livet for stort, for ikkje å snakke om noko som måtte vere guddommeleg. Men om ikkje den store meininga finst, så kan likevel meininga finnast, som ironi, som meininga ved sida av meining, kanskje til og med som meining utan meining. [...] Meining er et under. (Fosse 1999a:132-133)

For å forstå hvilken mening Fosse tilbyr oss, er det nødvendig å løfte frem tanken om at karakterene ikke lenger er styrende i egne liv. I *NKK* avslører Fosse, eller bedre sagt, han lar leserne selv avsløre, mekanismene som går over hodet på karakterene, og oss alle. Etter mitt syn stiller dette, men også hele *NKK*, seg opp som en avbildning av vårt moderne samfunn. Som jeg har vært inne på tidligere, står det moderne mennesket ensomt igjen både i *NKK*, men også i vår egen hverdag i vårt samfunn. Ved å presenterer oss for dette bestemte paret i møte med disse bestemte kreftene, viser han også samtidig det generelle aspektet ved det, og hvordan det har innvirkning på oss. For å kunne påstå at Jon Fosse produserer en ny mening for oss, må jeg lese

NKK positivt. Med å lese positivt mener jeg i denne sammenhengen at man tar med seg en tro på at Fosses tekst nettopp forholder seg til vår situasjon, til våre liv, og skaper sammenheng. Den mening som finnes må bety noe for oss, men den trenger ikke nødvendigvis å tilby en positiv utgang.

Det er i slike øyeblikk i menneskets historie som Fosse beskriver, at man må se seg om etter det som kan gi fotfeste. Man leter etter utgangspunkter som kan rive vår tids forvirring vekk og samle mennesket igjen. Menneskene søker å finne en tro på noe, og å finne en subjektiv sannhet. For noen annen sannhet finnes ikke, verken for karakterene i *NKK* eller for oss. Det er i kunsten denne sannheten finnes, kunsten *er* nettopp denne subjektive sannhet – en sannhet som har mennesket som utgangspunkt, mennesket som målestokk og mål. Gjennom det kan mennesket gjenkjenne seg i en stadig mer fremmed verden. For i *NKK* lærer karakterene igjen og igjen at verden bare blir ny gjennom våre egne handlinger og gjennom vår egen forvandling.

NKK av Jon Fosse er noe mer enn et særskilts pars leten etter et meningsfullt rom. Stykket fungerer, slik god kunst kan og må gjøre det, som en påminnelse om kunstens fundamentale nødvendighet, og det er et forsvar for kunstens plass i vår tilværelse – nettopp gjennom å vise oss det sanneste. Kunsten blir tematisert – den blir selv til tema. I dette ligger den fundamentale mening. Det er her jeg finner belegg for troen på en ny mening: I *NKK* finner jeg en mening som er postfenomenologisk.

I teorikapitlet presenterte jeg Lehmanns tanker om å formulere et alternativ til det han kalte en postmodernistisk metafiksjonsetetikk. På det punktet kunne jeg fortsatt følge hans påstander. Men jeg måtte forkaste hans konklusjon og gjenformulere noen av hans tanker med nye premisser. Jeg må nå gripe tilbake til argumentasjonen ved oppgavens start. I teorikapitlet hørtes det slik ut: Det jeg kaller en postfenomenologisk estetikk, kan best forstås ved å ta utgangspunkt i et bilde av ulike krefter som jobber i et spill. Dette bildet er fremsatt med inspirasjon fra Derridas dekonstruktive prosjekt, men forenklet kan man si at hovedbevegelsen er en prosess som fjerner litteraturen fra et meningsbærende grunnpunkt. I litteraturen blir tilværelsen fjernet fra subjektene, slik at menneskene blir fremmede. Dette står i kontrast til det fenomenologiske synet om at det finnes en intensjonalitet mellom

mennesket og omgivelsene, og at den styrer handlinger og bygger mening. I det siste poenget finner jeg inspirasjon til min andre hovedbevegelse – en prosess som vil restaurere og gjeninnsette mening. En oppløsende bevegelsen har fulgt litteraturen parallelt med endringene i samfunnet. Moderniteten førte med seg hjemløshet, rotløshet, meningstap og nederlag. Det stabile og faste rammeverket gled langsomt og umerkelig bort fra de moderne 90-tallsindvidene. Dette fant selvsagt sitt uttrykk i litteraturen. Denne oppløsende bevegelsen, som spolerer verket innenfra, blir møtt av en annen bevegelse – en motsatt bevegelse som gjenoppbygger og reinstallerer mening. Oppløsning og restaurering går hånd i hånd. Troen på en fast grunn og forjettelsen om forankring og rotfeste, kommer langsomt tilbake til individene. Behovet for svar og betydning blir viktig. Dette betyr at jeg mener det finnes to bevegelser til stede i det samme – en som oppløser og en som restaurerer.

Bakgrunnen for at jeg mente at det går an å lete etter en slik dobbelfront av mening i Fosses *NKK*, fant jeg belegg for også hos Fosse – i hans essay om ironi, ”Romanen i sin store ironi”. Jeg tror at Fosses forsvar for den store ironien likevel skyldes at han ønsker å bringe oss i kontakt med realiteten. For ham er ikke ironi en retorisk trope der det finnes et epistemologiske moment som gjør vår erkjennelse av verden usikker. Den virker tvert imot som om ironien muliggjør en egentlig erkjennelse. Det synes altså rimelig å ta Fosse alvorlig når han insisterer på at diktningens store ironi skal forstås som en stadig jakt etter mening. Til tross for at dette vil kunne føre til en evig jakt, og at dekonstruksjonen vil kunne avslutte diskusjonen med at et endelig punkt med mening ikke finnes, mener jeg likevel at det i postfenomenologien eksisterer håp. Jeg mener at håpet ligger i den samme ventilen som åpner for bevisstgjøring, refleksjon, forståelse og frigjørelse som finnes i Fosses ironiforståelse. For selv om den fenomenologiske meningsfylde tømmes, vil litteraturen fortsatt romme den dybde og eksistensielle tyngde vi spontant forventer av kunstverk. Kanskje forholder det seg samtidig slik at den postfenomenologiske estetikk fungerer som den best tenkelige måte å redde tradisjonen på i det den bringer den i samklang med en samtid som i all vesentlighet er konstituert av begreper som meningsfravær og tradisjonsløshet.

I min hypotese lovte et litterært verk, i søken etter mening, på den ene siden en totalitet, mens på den andre siden blir den meningsfulle totalitet underminert av en motsatt kraft. Gjennom disse paradoksale bevegelsene skapes en ny mening, en ikke-mening – en postfenomenologisk mening. Så la meg da gå mer konkret til verks, og utdype og belegge disse påstandene ved å gå inn i *NKK*.

Meningen i *NKK*

Med støtte i Lars Sætres lesning av *Namnet* har jeg i mitt prosjekt fremsatt påstanden om at det innbyrdes i min revitaliserte dramaturgi finnes to motstridende tendenser. Den ene retningen søker å etablere en eksistensiell sammenheng, for dette særskilte paret, men også for oss lesere. Men samtidig møtes denne bevegelsen av en motsatt tendens som jobber i konstruksjonen og søker å bryte sammenhengen. Poenget med å løfte frem dette er å vise at det er to bevegelser som er til stede i det samme: En som bygger mening og en som bryter ned mening. Motsetningen er i artikkelen til Lars Sætre illustrert i et rom mellom det å bygge et hjem og det å være hjemløs. Jeg må tillate meg å sitere Sætre igjen:

Men kvar gong dramaet arbeider i retning av å opne for motiverande og forankrande samanhengar i fortida for nåtid og framtid, blir desse potensielle eksistenssamanhengane støtt brotne. Vi får difor samstundes kjensla av å bli ståande att med umenneskelege, ikkje-fenomenale repetisjonsstrukturar, som ikkje evnar å løyse mellom-menneskelege kriser og problem ved motivert inngripande handling av korkje karakter eller dramatkar i eit eksistensielt, meiningsfullt rom. Repetisjonsstrukturane er difor ambivalente. Dei er paradoksale eller ”ironiske” figurar. [...] Denne ”formingsviljen” representerer eit vesentleg subjektivt utsyn, ei vinkling, som arbeider heilande og forsonande overfor eit forsoningslaust univers. Slik har dramaet ei skjør meining og dannar ein samanheng. Det gir ein gjenoppbyggande impuls. (Sætre 2001:162)

Dette spenningsforholdet mellom en oppløsende og en restaurerende bevegelse finner jeg mest tydelig internt i de tre skisserte sentral-tematikkene: det intrapersonale, det fortidige og det språklige. Innenfor disse kan man lete etter en dobbelfront. Men før jeg går inn i dette må jeg minne om antakelsen om at denne spenningen (mellom oppløsning og restaurering) ligger på to nivå, den ene er på komposisjonsnivået, i form og tematikk, som jeg alt har behandlet, den andre ligger på nivået under, internt i de over nevnte tematiske konstruksjonene.

Sætre skrev: ”Karakterenes subjektive reaksjonar er *avleidde*, dvs. objektivt produserte (av noko anna enn karakterane ”sjølv”) over hovudet på dei, men ytrar seg *i* dei og gjennom stemmene deira” (Sætre2001:165). For når meningen i *NKK* går over hodet på karakterene, kan jeg i samme åndedrag påstå at det eksistensielle meningstapet i *NKK* blir erstattet materielt. Med det mener jeg at når kommunikasjonen i de mellommenneskelige relasjonene har utspilt sine muligheter, så erstattes den av det jeg mener er en annen mening – den erstattes av en sammenheng som kun er konstruert. Men en konstruert sammenheng skal ikke nødvendigvis ses på som negativt. Repetisjonene og kverningen er derimot en erstatning som trår til der de sosiale relasjonene strander. Sætre har kalt det for ’materialiseringa av tilværet’. Det viser seg i *NKK* i den paralysen som bygger seg opp for karakterene og som stykket repetitivt spinner seg rundt. Tydeligst avslører dette seg i det helt umulige ønsket: ”[Ho:]Det drygde lenge før eg trefte/nokon eg kunne/kvile saman med/*Pause*/Kvile i kvarandre/Åleine saman/i kvarandre/Det er jo nettopp det/Det er jo nettopp det vi vil/Vi vil jo kvile/i kvarandre/[Han:]Og vi kviler jo/i kvarandre”(Fosse 1999b:57-58). I dette ligger en uforenelig motsetning, og en bevissthet om dette ville ha ført til en total lammelse. Selv om livene til karakterene er tappet for all tradisjonell-eksistensiell mening, finnes det likevel en mulig løsning, men som tidligere sagt – de vet det ikke selv. Det er noe annet som styrer for og over dem. Dette kommer frem i dialogens kvernende repetisjoner. På den andre siden viser dette seg også i det samme utdraget av *NKK* som et språk som er i munnen til karakterene. Meningsproduksjonen ligger ikke hos karakterene, men deres meningsløse snakk blir til mening i det det passerer leppene deres. Dette skjer til tross for og i motsetning til deres egen opplevelse av utsagnene.

I de tre sentral-tematikkens møte med to nye motiv (to nye tematikker som i det videre må karakteriseres som vel så sentrale) blir denne dualismen tydeligst. Den automatisk-mekaniske holdningen til livet viser seg i det intrapersonale, det fortidige og det språklige. I disse tematikkene er situasjonene i *NKK* autonome, løsrevet fra det menneskelige, og uavhengig av karakterenes tradisjonelle intensjoner. Disse tematikkene går derfor på tomgang. Like fullt påstår jeg at det produseres mening i

NKK. Denne meningsdannelsen blir synlig i to andre kategorier: Det *intersubjektive* og det topografiske. Og på begrunnelsen til denne antakelsen står hele mitt prosjekt og faller. Selv om det postmoderne ikke levner mye håp om en eksistensiell forankring, og lengselen etter noe mer har blitt dets drivende element, så holder tanken frem. Hos Fosse er det fortsatt et håp. Noen bevegelser vil ennå ikke gi seg. Selv om karakterene ikke har funnet sitt 'hjem', så leter de fortsatt, og i det håpet ligger det fortsatt en mulighet. Nettopp her forsøker *NKK* å gjenopprette sammenheng av mening og autentisk liv. Og gjenopprettingen ligger ikke bare i den formale struktureringen, som jeg har vist at jobber restaurerende og skaper sammenheng, men jeg vil i dette påstå at den også ligger i de to nye motivene (det *intersubjektive* og det topografiske). Disse arbeider paradoksalt nok for å tilby et nytt fundamentalt feste. Dette er paradoksalt fordi de tre første tematikkene (det *intrapersonale*, det fortidige og det språklige) på den andre siden har vist seg som fundamentalt oppløsende.

Jeg påstår at *NKK* ved sin utgang bygger mening ved hjelp av to formelementer som må behandles tematisk, som to nye motiv. De trekker veksler på motsetningen som følger gjennom hele dramaet – motsetningen mellom ”å bygge et hjem” og ”å være hjemløs”. Og her er vi i kjernen av det jeg har søkt å vise i denne oppgaven: En kamp mellom oppløsning og restaurering. De to motivene jeg vil løfte frem er det *intersubjektive* og det topografiske. Begge kan som de tre tematikkene ses på som en del av formspråket, men de fungerer tematisk i det dramaets karakterene forholder seg bevisste til dem som emne. Jeg vil her kalle det topografiske elementet for A-motivet, og slik markere klart at de to må behandles som andre kategorier, på et annet nivå enn de tre sentral-tematikkene. Med motiv A, topografien, tenker jeg spesielt på et element – havet. Flere ganger i stykket blir havet løftet frem som emne i dialogen, i tillegg er havet et element som også går igjen i scenehenviisningene. Som topografisk element er havet strekt ut fra huset og uendelig utover, som en evig horisont. Denne horisontale linjen kan følges rett ut fra hjemmet til paret og videre til noe langt ute og borte. Havet gir paret i utgangspunktet positive assosiasjoner. For havet tilbyr dem en base – en trygghet, som blir en del av deres prosjekt – ’aleine saman’, ’i kvarandre’ og ’ved havet’. Motivet blir etter hvert vevet helt sammen med parets prosjekt.

[Han:]*roleg*/Det er berre vi som er her/*Han snur seg bort frå henne, går gjennom tunet, bort forbi det venstre hushjørnet, stiller seg opp og ser nedover mot havet*/Det er jo ingen her/Og der/*peikar*/er havet/Ingen kjem til å komme/*Ho kjem bort til han, stiller seg opp attmed han. Ho òg ser mot havet. Litt opprømt*/Og sjå kor vakkert havet er/Huset er gammalt/og havet er vakkert/Vi er åleine/Og ingen kjem til å komme/Ingen kjem/Og der nede er havet så vakkert/sjå bølgene/sjå korleis bølgene/veltar seg mot alle dei runde steinane/der nede i fjøra/bølge etter bølge/og så havet/der ute/Så langt som auga rekk/er berre havet å sjå/Og så nokre holmar/langt der ute/nokre svarte holmar mot det blå og kvite havet/Og der/*Pause*/Jo/*Han ser mot henne. Ho ser ned, ser lita og redd ut. Stussande*/Ja/*Litt bekymra*/Det kjem ikkje nokon (Fosse 1999b:16-17)

Havet tilbyr håp. Det vasker ut og rensker vekk. Bildet avslører både det stabile og trygge, men òg utskiftingen til det nye og friske. I utskiftingen ligger en dobbel betydning. Havet rommer i sin natur en dobbelhet – det er både horisontalt og flatt, men straks også vertikalt og høyt. Disse topografiske linjene inviterer til fortolkning. Bildet er en kommentar til at en både/og-tanke ikke bare er mulig, men også er helt nødvendig for tolkning av stykket. På samme måte kommer bølgene på ny og ny, igjen og igjen – bølgene er i *NKK* tilsynelatende evige og gode, men vi vet at de kan slå fryktelig tilbake. Det metaforiske omfanget av symbolet 'havet' synes å være like endeløst som synsranden selv er det. På den ene siden åpner det for en ny sjanse. Men havet slår også tilbake, med kraftige bølger. Det som sendes ut kommer også tilbake igjen. Denne dualismen i bildet er viktig, for her kommer dobbelfronten av meningstap og meningsdannelse til syne, den dobbelfronten som jeg gjentatte ganger har argumentert for at finnes hos Fosse. I siste scene i sjette akt blir dette tydelig i det havet igjen blir introdusert som uavklart og med noe usynlig truende i seg.

[Han:...]*Eg visste at nokon måtte komme*/*Han reiser seg opp, går bort til stovevindauget, ser nedover mot havet*/Og der nede har vi havet/med alle bølgene sine/havet/er kvitt og svart/med bølgene sine/med dei mjuke og svarte/djupnene sine/*Han ler for seg sjølv*/Og vi ville jo berre/få vere i lag/*Han ler høgt. Pause. Han går over golvet, ut på kjøkkenet* (Fosse 1999b:82-83)

Men denne latteren må ikke nødvendigvis være så konkluderende som man umiddelbart vil måtte tro. Det er et stort spekter mellom hånfliret og den gode, varme latteren. Holdningen denne latteren bærer i seg viser igjen både/og-tankegangen som er tilstede i *NKK* og hele Fosses produksjon.

Den både/og-holdning som *NKK* i slutten synes å ville kommunisere, står i direkte opposisjon til den skisserte, rådende enten/eller-logikken som jeg introduserte

tidlig. Den logikken, som knytter seg til det dramaturgiske åpen/lukket-parametret, kolliderer åpenlyst med Fosses ønske om å forsone to diametrale motsatser. Jeg har påstått at Fosse i *NKK* klarer å forene de to overordnede motivene meningstap og meningsdannelse i ett samme. For på den ene siden er vi adskilt fra mening, mens vi på den andre siden er koblet til mening. Og ikke nok med det, Fosse ønsker også å undersøke begge alternativene i det samme. Han viser frem kombinasjonen av de to bevegelsene i et nytt rom som ligger plassert mellom dem.

Det andre motivet, B-motivet, er det *intersubjektive*. Et slikt begrep synes å stå i forhold til, og kanskje til og med i opposisjon til, det jeg etablerte som den første sentral-tematikken, det jeg kalte det *intrapersonale*. Men de to begrepene kan fungere side om side, eller rettere sagt, i hverandre. For det er her definisjonen av motivet ligger. Inne i det *intersubjektive*, internt i motivet, klarer Fosse å forene både subjekt og objekt. Det *intrapersonale*, det subjektive, blir støpt sammen med objektet. All logikk vil stoppe en slik tankegang om en sammensmelting av subjekt og objekt, men jeg vil søke å underbygge min påstand om det *intersubjektive* med belegg fra *NKK*. I utdraget blir begge de to hovedmotivene presentert og samtidig vevet sammen:

[...Ho:]*Ho ser ned. Pause*/Havet er så stort/Eg hadde ikkje trudd/at det var slik/Eg tenkte meg det vel så ganske annleis/[Han:]Men vi klarte jo ikkje/å vere der dei andre er/vi klarte jo ikkje/å vere blant dei andre/Vi ville jo berre vere saman/Vi ville jo vere/åleine saman/Vi ville jo ikkje vere der dei andre er/Vi måtte jo bu der ingen andre er/der det berre er/vi som er/Vi skulle jo bu der/berre du og eg/*høgare*/er åleine saman/Langt vekke/Langt borte/frå alle dei andre/der/langt borte/det var jo der vi så gjerne/ville bu/[Ho:]Men her er så audt på ein måte/Og så er det liksom/nokon her/utan at nokon er her/Det er audt og ikkje audt på same tid/Det er/*bryt seg av* (Fosse 1999b:20-21)

Ho bryter seg selv av i det han indirekte har beskrevet både/og-tanken. Her er den formulert som: Det er audt og ikkje audt på same tid. Dette virker umulig å forene, men innefor *NKK* viser det seg mulig.

Den konstruerte løsningen som blir presentert her er en slags ufravikelig og uløselig tosomhet – et fellesskap som er individuelt og subjektivt. For paret synes det som den eneste (og siste) mulige løsningen. Det er deres siste utvei. Og det er i dette jeg mener vi får presentert en mening å tro på. Fosses prosjekt, meningsdannelsen, blir synlig i den enkle, men for all del – ikke forenklende, replikken som er selve sentralen i stykket, det ønsket som går igjen og igjen, ønsket om å være alene sammen. Den

replikken er det som ytterst og mest konkret gjør det *intersubjektive* mulig. Motiv B er grunnfestet i hele stykket, og analysen som leder frem til B-motivet bygger på hele stykket og også resten av Fosse-produksjonen. Men det er i disse to enkle ordene den blir tydelig, det er der den blir utløst. ”[Han:]Du og eg åleine/[Ho:]Ikkje berre åleine/men åleine saman/*Ho ser han opp i ansiktet*/Huset vårt/I dette huset skal vi vere saman/du og eg/åleine saman” (Fosse 1999b:12). Slik åpner stykket, med et fundamentalt ønske. Paret har med seg en kjempeoptimisme og en tro på det umulige. Men stykket slutter også der: med en fortsatt tro på det umulige; med en tro på det logisk uforenelige; med en tro på både/og-løsningen; med et håp om mening, en tro på meningsdannelse, et ønske om et meningsfullt liv. Dette er et ønske som leserne arver. Leserne overtar i avslutningen en tro. Man arver en overdreven optimisme – en tro på at det er umulige er mulig.

Mine siste antakelser henger sammen med epilogen, som jeg har valgt å kalle den siste siden i *NKK* for. Jeg mener nemlig at akt sju er den egentlige kjernen i stykket. Det er her jeg finner belegg for min fortolkning. Jeg vil her sitere hele avslutningen, uten noen forhåndskommentarer:

Han kjem ut ytterdøra, går bort til det høgre hushjørnet, ser etter henne, går bort til det venstre hjørnet, ser etter henne. Han går så att og fram i tunet[Han:]Nei ho kjem ikkje til å ringe/*Ho kjem nok snart tilbake*/Og då skal vi vere åleine/*Vi skal alltid vere*/åleine saman/*vere*/åleine/*i kvarandre*/Han går bort til benken, set seg ned. Han plasserer olbogane på knea, støtter hovudet i hendene. Han ser rett framfor seg/Åleine saman/åleine i kvarandre/*Han ler rått. Ho kjem gåande rundt det venstre hushjørnet, ser mildt mot han. Han ser mot henne, ser ned. Ho går og set seg ned att*med han på benken, ho løftar eine handa si, stryk han over kinnet. Lang pause. Teppe (Fosse 1999b:84)

Scenen åpner med at *Han* leter etter *Ho* som tydeligvis har vært borte. Han er urolig for hvor hun har vært. Han lurar naturlig nok på om hun har ringt til *Mannen*. Nøkkelen til fortolkningen av hele stykket finnes i disse siste, avsluttende linjene. Hvilken grad av forsoning tilbyr *Ho* i det hun stryker *Han* over kinnet, og hva tar han imot? Fra anvisningen som lyder ‘han ler rått’ til hun utfører sin kjærlige gest, ligger hele spekteret i fortolkningen. I denne lille passasjen avgjøres hele stykkets betydning. Denne fortolkningen bygger på det metonymiske bildet av havet og forholdet mellom *Ho* og *Han*. Min påstand er at i dette siste bildet smelter *Ho* og *Han* sammen i ett. Og det er løsningen Fosse tilbyr, en utslettelse av subjektene – en situasjon der subjektene

går totalt og ubegrenset opp i hverandre. Denne tosomheten, både/og-løsningen som både tar opp i seg subjekt og objekt, forsterkes av et symbolmettet hav-motiv.

Dramaets avslutning plasserer slik både topografien og intersubjektiviteten i en mening:

[...]i samanheng i ein transcendental topos, ein altomgripande "heim" eller "himmel". Fosses drama kallar denne samanhengen "sjeleleg"; i *sine* språkfilosofiske spekulasjonar kallar Walter Benjamin den mental. [...] Nemt og nemning er ikkje som to skilde delar. Dei er ein udifferensiert ontologisk-epistemologisk totalitet: ein besinnande tenkjekunnskap som er og blir til idet tinga i interaksjon med menneska utseier seg sjølve i språk, dvs. idet dei blir nemde i ei nemning som *ikkje* er instrumentell. Både Fosses drama og Benjamins spekulasjonar føreset at det "etter" denne "idealtilstanden" har inntruffe et Fall, eit Brot, som har skilt meddeling frå meddelt, og dermed det mental-sjelelege frå det reint språkleg-lingvistiske. (Sætre 2001:173)

I sluttscenen møter vi paret etter dette fallet eller bruddet, som Sætre kaller det. Jeg tror dette fallet igjen fører dem henimot idealtilstanden. De kan dermed – og jeg understreker her *kan*, for det trenger ikke å bli slik – paret kan komme til å bygge seg et 'hjem'. De har muligheten til å skape seg en eksistensiell meningsfull tilværelse basert på tosomhet og absolutt samvær. Sluttbildet åpner for denne muligheten ikke til tross for, men på grunn av den oppløsende og eksistensielle håpløsheten de har vært igjennom. Bare fordi de nå har kommet seg igjennom de syv aktene kan de bygge noe nytt. De har gått via 'hjemløshet' til et 'hjem' – de har gått via meningsløshet til en mening. Sammen kan de skape seg en sammenheng med en transcendental mening i et altomgripende 'hjem' – eller, som vi skal se i det siste kapittelet, i en altomfattende en "himmel".

Avsluttende refleksjoner

I de første kapitlene bygde jeg opp en postfenomenologisk dramaturgi gjennom en grundig teoretisk diskusjon med en generell filosofisk og vitenskapsteoretisk tilnærming. Deretter fundamenterte jeg begrepet ved å prøve det ut i en analyse med *NKK* som objekt. Jeg vil nå avslutte med å ta utgangspunkt i en historisk-biografisk passasje som retter fokus på Jon Fosse, men som i tillegg også er begrunnet i hans essaystikk.

Flere har med rette pekt på religiøse element hos forfatteren Fosse. Personen Jon Fosse meldte seg ut av statskirken i femtenårsalderen. Han vokste opp i en puritansk, vestlandsk tradisjon med kvekere i flere slektsledd. Selv har han i essayform proklamert at han siden er blitt religiøs igjen gjennom skriften og forfattergjerningen. Og denne dobbelheten, den nære avstanden, tar han med seg inn i skrivingen. Selv inviterer han åpenlyst leseren til å gjøre bruk av to ulike religiøse tradisjoner i møte med hans tekster. Han har brukt både mye plass og tid på mystikken og gnostisismen i sin essaystikk. Men han lar dem ikke opptre som sekulariserte og stivnede uttrykk. Han av-sekulariserer dem igjen og tilbyr dem et nytt bruksområde som samtidig tar høyde for deres religiøs-rituelle tradisjon og opprinnelse. Jeg mener at forståelsen av *NKK* gjør krav på at vi møter teksten med noe kunnskap om disse retningene.

I det gnostiske essayet, ”Negativ mystikk”, kan vi allerede av tittelen forstå at begge disse retningene naturlig nok møtes – man kan si at her lar Fosse gnostisismen krysses med mystikken.

Så togn er kanskje det beste ein kan omgi det ein djupast veit med. Kanskje er det også taust i seg sjølv, slik at det berre er som det usagde i det sagde. Og i så fall er det ganske innlysande at det ein djupast veit, ikkje er noko ein kan trekke fram og argumentere for, det er altfor stilt til det, på ein måte er det berre noko ein veit, korleis ein kan vite det og kvifor ein skal vite det og alt det der er ikkje så interessant. Ein gjer truleg klokast i berre å la det vere, ubestemt, i skrfta. (Fosse 1999a:123)

Til tross for denne avskrivningen, ønsker Fosse likevel å fortsette litt. Jeg forstår dette som om han likevel åpner opp, og gir oss et håp. Vi skal se at det finnes en tro på en meningsdannelse. Fosse behandler mystikken i en sjelden selvbiografisk passasje i de

gnostiske essayene. Her skriver han om familie og arv. Han mener at både bestemoren på farssiden og bestefaren på morssiden, begge i ytterste konsekvens har påvirket hans litteratur og måten han skriver på. Begge to var dypt forankret i en estetisk religiøs mystikk. Men det fikk utløp i hver sin retning, og i hvert sitt liv. I bruken av disse nære eksemplene får Fosse elegant frem sitt poeng: De to helt forskjellige religiøse uttrykkene var begge preget av ulike sider av den norske puritanismen. Bestemoren var preget av pietismen og bestefaren av kvekerdommen. Begge gikk, i følge Fosse, rundt med mytiske innsikter som styrte liv og tanke.

Dei må jo ha vore djupt usamde, men det verka aldri slik då dei var saman. Og kanskje visste dei at dei begge hadde rett, han med si sjelevandring og ho med sin meir konvensjonelle kristendom. Eg meiner at begge to hadde rett. Både bestefar min og bestemor mi hadde forstått det same, dei hadde berre ulike røynsler og derfor gav innsiktene deira seg ulike uttrykk som ved første blick kan verke som om dei utelukkar kvarandre. Det er slik det er å vere menneske. For slik er også skilnaden. (Fosse 1999a:126)

Fosse bruker her bildet av sine besteforeldre til å konkretisere tanken om at det lar seg gjøre å forene en dualisme som i utgangspunktet fortøner seg som to fundamentalt forskjellige utgangspunkt. Det fenomenologiske blikket de to har på verdenen overskrides på et høyere nivå. Fenomenologien er en forenklet virkelighetsoppfatning som ikke lengre tilbyr oss en reel forståelse. Der er i gnostisismen Fosse finner en filosofisk begrunnet ramme for sine påstander. Men han supplerer dette med sin egen mystikk. Som forfatter har Fosse beskrevet seg som post-puritanist, men han bruker også betegnelsen kveker og mystiker. At han kommer frem til denne posisjonen gjennom lesning av Derrida og Benjamin trenger ikke forbause oss, begge to var fra tidlig av dypt forankret i jødisk mystikk og de mener på hver sin måte at språket fører til et nytt rom.

Jeg har imidlertid gjennom denne oppgaven ønsket å karakterisere Fosse som postfenomenolog, men etter hvert som prosjektet skred frem, har jeg i tillegg presentert han som en slags postdekonstruktør som har troen på en mening etter at meningstapet har slått inn. Og nå nærmer jeg meg endelig en avklaring. Begrunnelsen for disse merkelappene henger sammen med tanken om at litteraturen til Fosse, i mitt eksempel *NKK*, ikke først og fremst er koblet til verdenen, men, som Fosse uttrykker det, selv er en verden. Skrivemåten, de kvernende gjentakelsene, skaper i så måte et

eget rom, et rom uten den sammenhengen fenomenologien spontant forventer mellom subjekt og objekt. For språket er kun subjektivt. Og i det konstruerer han et eget sted:

Den gode litteraturen er verken den eines private språk eller dei mange felles språk, to språk som ofte til forveksling liknar kvarandre, litteraturen finst derimot ein stad imellom eintal og fleirtal, ein stad som ikkje finst, men som likevel på ein måte finst. Kva stad er det? Det er i alle høve litteraturens stad. [...] Det kan vere at det er eit slik stadleg fellesskap som gjer at mange ser likskapar mellom den skjønnlitterære forfattaren og den religiøse mystikaren, i alle fall bevegar begge seg frå ein stad bak det private, frå sine idosynkrasiar, og inn eller ut mot noko som ikkje er dei manges konsensusar, men mot noko anna, mot det andre. Kanskje søker både forfattaren og mystikaren ei slags oppnåing i det andre? (Fosse 1999a:70)

Det er i dette andre som Fosse søker å nå i litteraturen, meningen finnes. Men den gir kun mening om vi tør være i dette stedet. Ved hjelp av gnostisismen og mystikken vil jeg forsøke å forklare hvilke muligheter dette rommet gir. Men til det vil jeg søke hjelp hos Fosse enda en gang:

Og for meg er nok også litteraturen, kanskje også i kunsten i det heile, ein slik ikkje-stad. Ein stad som forsvinn, samstundes som den finst til, det viktigaste med litteraturen er kanskje nettopp denne forsvinnande eksistensen, at litteraturen ufråkommeleg er noko bestemt, ein stad, som likevel forsvinn og blir til noko ubestemt, til ikkje-stad. [...] I god litteratur finst ikkje-staden. Og i ikkje-staden finst forsoninga, den forsoninga den gode litteraturen og kunsten trass alt byr oss som glipa der kropp og sjel møtest, form og innhald, der liv og død møtest. (Fosse 1999a:65)

Mystikken en lære som hevder at erkjennelse av den sanne virkelighet ikke finner sted gjennom fornuftsmessig tenkning, men gjennom intuisjon og følelsesmessig opplevelse. Men den er også en religiøs innstilling som ved hjelp av faste, meditasjon, selvfordypelse og ekstase søker å oppnå forening med guddommen eller det guddommelige. Del to er ikke så viktig. Men til inspirasjon kan jeg trekke likheter herfra til det jeg har kalt den utenforstående kraften, til de bevegelser som styrer og leder mennesket i dets eksistens. Den første delen er derimot vesentligere. Den delen står i påvirkning både til det kunstsynet jeg har argumentert for at *NKK* kommuniserer, og til det tematiske, til måten paret møter sine eksistensielle utfordringer på. Men det er sammen med tanken om et gnostisk element dette viser seg betydelig for mitt prosjekt. Gnostisisme opphavelig gresk og betyr kunnskap. Historisk er det en merkelapp for synkretistiske og dualistiske religionsdannelser i middelhavsområdet i de første århundrer etter Kristus. Verdt å merke seg er det dualistiske innslaget her: At det her finnes en anskuelse som går ut på at man trenger

to innbyrdes uforenelige grunnbegreper for å forklare tilværelsen. For eksempel ånd og materie, godt og ondt. Putter jeg så Fosses Derrida-inspirasjon inn igjen i dette resonnementet, nærmer jeg meg en avslutning hvor Fosse prøver å definere det han kaller en negativ mystikk:

Romanens mangetydige skriftstemme, romanens skriftironi, samlar seg altså til ein slags mystikk, ikkje som den vanlige mystikken, der ein søker seg ut av tida, gjennom ekstasten, for å bli vend mot det eine, kanskje også gjennom å bli del av det eine, romanens går inn i tida, vend ikkje mot det eine, men mot skilnaden. (Fosse 1999a:135)

Jeg har i denne oppgaven søkt å vise frem Jon Fosses drama som eksempel på en ny dramaturgi. Denne dramaturgiens viktigste oppgave var, forenklet sagt, å komme over den enten/eller-logikk hvor åpen/lukket-motsetning har fungert som parameter. Dette mente jeg har fulgt den vestlige dramatikktradisjonen helt opp til moderniteten. Jeg har søkt å vise at Fosse i *NKK* har klart å overvinne denne logikken og motsetningen. Her i mine avsluttende refleksjoner har jeg derfor villet knytte det til enda et moment, nemlig å vise at de to religiøse retningene kan fungere som estetisk inspirasjon.

Den svenske teaterkritikeren Leif Zern mener at når det gjelder Fosse, er det nok å peke på to tanker av gnostisk opphav i sentrum for dramaturgien hans: "Den eine gjeld søvnen og trøttleiken, eit motiv som gir seg til kjenne allereie i *Nokon kjem til å komme*, der mannen og kvinna legg seg på divanen, pressa mot kvarandre, skremde av den einsemda og stilla dei sjølv har oppsøkt." (Zern 2005:104) Samtidig mener Zern at denne passiviteten som tilhører gnostisismen har en annen side. Søvnen (som ikke bare er en fysisk, men som også er en mental-eksistensiell tilstand) er her en dvale som ikke har med manglene i samfunnet å gjøre. Depresjonen, angsten og melankolien er nok innenfor rammene til diagnosen til legene, men karakterene i *NKK* lar seg ikke diagnostisere. I *NKK* finner vi "[...] desse søvngjengarane som ventar på å bli vekke til liv. I det gnostiske skjemaet er det materielle tilværet nedsokke i koma, letargi, sløvleik. Ein opphavelig einskap er blitt splitta. Vi som går her, er ikkje-vitande som i beste fall kan bli opplyste." (Zern 2005:105) Zern skriver videre at i de fleste gnostiske myter og system opptrer det en fremmed som kommer til menneskeverda for å kalle på menneska. Da gjelder det å være forberedt (paret i *NKK*

er både forberedt og samtidig ikke forberedt på det som kommer): ”Eg tok meg berre en tur”, sier *Mannen* i *NKK*. Han er anonym, og holder til i utkanten av de andre karakterene. Han kunne godt ha båret navnet *Främlingen*, som hos Strindberg. Tilstanden paret blir satt i, er en apatisk dvale. For å komme ut av denne gnostisk inspirerte tilstanden trenger de hverandre, de trenger å komme ut av den en-somheten og over i en to-somhet.

Med noen ord fra Zern, kan jeg påstå at i arbeid med Fosses drama kaster både gnostisismen og mystikken lys over forståelsen. Denne verdenen, og karakterene, finnes hos oss alle. Hvert vesen rommer en dobbelthet, en tiltrekningskraft som knytter sammen motsetningene, det som er med det som ikke er, hjemme med borte, ensomhet med fellesskap, mening med ikke-mening. Dette viser til det som egentlig har vært hele denne oppgavens viktigste emne. Det føles derfor riktig å avslutte med Fosses egne replikker. ”[Ho:]Ikkje berre åleine/men åleine saman/*Ho ser han opp i ansiktet*/Huset vårt/I dette huset skal vi vere saman/du og eg/åleine saman/[Han:]Og så skal ingen komme/*Dei stiller seg opp og står og ser mot huset*” (Fosse 1999b:12) Og der er det: ”[Ho:...] audt og ikkje audt på same tid” (Fosse 1999b:21).

Litteraturliste

Aristoteles (1989): *Om diktekunsten (Poetikken)*. Oslo, Dreyers Forlag

Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*. Paris

Fehr, Drude von der og Hareide, Jorunn (red.) (2004): *Tendensar i moderne dramatik*. Oslo, Det Norske Samlaget

Fosse, Jon (1999a): *Gnostiske essays*. Oslo, Det Norske Samlaget

Fosse, Jon (1999b): *Teaterstykket I*. Oslo, Det Norske Samlaget

Ingarden, Roman (1970): *Innføring i Edmund Husserls fenomenologi*. Oslo, Tanum

Johnsen, Kai (2000): "Nokon kjem til å komme – Noen punktvis nedslag i Jon Fosses teaterspråk", *Vinduet* 2/2000

Johnsen, Kai (1991): "Prosjektteater – en simultan og likestilt dramaturgi" i Reistad, Helge (red.): *Regikunst*. Asker, Tell Forlag

Kjølner, Torunn og Szatkowski, Janek (1991): "Dramaturgisk analyse – et arbeidsredskap for ikke-naive instruktører" i Reistad, Helge (red.): *Regikunst*. Asker, Tell Forlag.

Lehmann, Niels (2001): "Postfænomenologisk effektdrama – Jon Fosse og den dramatiske forms genkomst som retorik", forelesningsmanuskript fra seminaret Moderne norsk dramatik ved UIO 1999, senere utgitt som "Postfænomenologisk effektdramatik" i *Peripeti Nr. 1* (2004), Århus

Lehmann, Niels (2003): "Teater etter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblem. Kompendium Teatervitenskap*, UIO 2003

Meisingset, Kristian (2005): "Jon Fosse – ubegripelig som vann" i *Filologen* 2-2005. Oslo, Filosofisk forening

Szatkowski, Janek (2003a): "Dramaturgiske modeller. Om Dramaturgisk tekstanalyse" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblem. Kompendium Teatervitenskap*, UIO 2003

Szatkowski, Janek (2003b): "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervitenskapen, dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblem. Kompendium Teatervitenskap*, UIO 2003

Szondi, Peter (1998): "Det moderne dramaets teori" i Kittang, Atle m. fl.: *Moderne litteraturteori – En antologi*. Oslo, Universitetsforlaget.

Szondi, Peter (1987): *Theory of Modern Drama*, Cambridge, Polity Press.

Sætre, Lars (2001): "Modernitet og heimløyse – Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i Namnet av Jon Fosse" i Skei, Hans og Vannebo, Einar (red.): *Norsk Litterære Årbok 2001*. Oslo, Det Norske Samlaget.

Zern, Leif (2005): *Det lysande mørket*. Oslo Det Norske Samlaget.